



Universidad Autónoma
del Estado de México

Arquitectura y pintura novohispana religiosa en el valle de Toluca

Múltiples perspectivas



Héctor Serrano Barquín
Emilio Ruiz Serrano
Coordinadores

Arquitectura y
pintura novohispana
religiosa en el
valle de Toluca



Universidad Autónoma
del Estado de México

Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Rectora

Doctora en Ciencias Computacionales
Arianna Becerril García
Secretaria de Ciencia

Maestro en Valuación
Xavier Gaytán Zepeda
Director de la Facultad de Arquitectura y Diseño

Doctora en Estudios Turísticos
Arlen Sánchez Valdés
*Encargada del Despacho de la Dirección de
la Facultad de Turismo y Gastronomía*

Maestra en Análisis y Visualización de Datos Masivos
Alma Rosa Segundo Escobar
Directora de Bienes Públicos del Conocimiento

Arquitectura y pintura novohispana religiosa en el valle de Toluca

Múltiples perspectivas

Héctor Serrano Barquín

Emilio Ruiz Serrano

Coordinadores

“2025, 195 Años de la Apertura del Instituto Literario en la Ciudad de Toluca”

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, 2025

Arquitectura y pintura novohispana religiosa en el valle de Toluca: múltiples perspectivas / Héctor Serrano Barquín y Emilio Ruiz Serrano, coordinadores.
1 ed.

Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2025.
184 p.: il.

ISBN 978-968-9718-53-6 (PDF)

Incluye referencias bibliográficas.

1. Arquitectura novohispana -- México -- Toluca
2. Pintura religiosa -- México -- Época colonial
3. Arte Barroco -- México
4. Patrimonio artístico -- Valle de Toluca (México).

I. Ruiz Serrano, Emilio, coord.

II. Universidad Autónoma del Estado de México, ed.

NA5956.T6 A77 2025



Arquitectura y pintura novohispana religiosa en el valle de Toluca:

Múltiples perspectivas

Héctor Serrano Barquín y Emilio Ruiz Serrano

Coordinadores

Primera edición: 11 de diciembre de 2025

ISBN 978-968-9718-53-6 (PDF)

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote. C.P. 50000, Toluca, México

<http://www.uaemex.mx>

Imagen de portada: *San Miguel Arcángel y el niño*, óleo sobre tela. Museo Virreinal de Zinacantepec. Acervo Fotográfico de Karina Lisset Ocariz Rivero.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Libro sometido a sistema antiplagio y publicado con la previa revisión y aprobación de pares doble ciego externos que forman parte del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, nivel I ambos son SNII I. Expediente de la obra: 419/08/2024, Dirección de Bienes Públicos del Conocimiento (anterior Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados), adscrita a la Secretaría de Ciencia (anterior Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados) de la Universidad Autónoma del Estado de México.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores y coordinadores.



Esta obra queda sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0. Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros sólo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial.

Disponible para su descarga en acceso abierto en: ri.uaemex.mx.

Hecho en México

11	INTRODUCCIÓN <i>Martha Patricia Zarza Delgado</i>
----	---

CAPÍTULO 1

23	Arquitectura novohispana y decimonónica en el valle de Toluca. Aproximaciones <i>Héctor Serrano Barquín</i>
28	Generalidades de las manifestaciones arquitectónicas durante el siglo XVI
33	Generalidades de las manifestaciones arquitectónicas durante el siglo XVII
37	Generalidades de las manifestaciones arquitectónicas durante el siglo XVIII
46	Conclusiones
48	Referencias

CAPÍTULO 2

51	Un acercamiento al neóstilo en la arquitectura religiosa novohispana del valle de Toluca <i>Emilio Ruiz Serrano</i>
58	<i>Apilastrados</i>
58	La Merced de Toluca
59	Asunción de María de Tenango del Valle
61	Santa María Magdalena de Metepec
62	San Juan Bautista de Metepec
63	<i>Acolumnados</i>
63	Santa María del Buen Suceso en Santiago Tianguistenco

64	San Bartolomé Apóstol de Capulhuac
65	Nuestra Señora de Guadalupe, Gualupita, en Tianguistenco
66	Conclusiones
68	Referencias
69	Mediateca

CAPÍTULO 3

71	Pintura y arquitectura novohispana en los templos pertenecientes al convento de Toluca, vista desde un inventario del siglo XVIII <i>María Teresa Ocampo Camacho y Guillermo Jaimes Benítez</i>
75	Pintura y Arquitectura novohispana en los templos pertenecientes al convento de Toluca
82	El inventario como herramienta para la reconstrucción de una geografía artística
90	Conclusiones
91	Referencias

CAPÍTULO 4

95	La capilla de Santa Teresa en el templo de Nuestra Señora del Carmen: arte e historia <i>Carlos Alfonso Ledesma Ibarra y Clara Inés de la Rosa Barreto</i>
97	La Orden Nuestra Señora del Carmen
100	La capilla de Santa Teresa en Toluca
102	Pinturas de la capilla de Santa Teresa de Ávila
125	Conclusiones
127	Referencias

CAPÍTULO 5

- 129 ***San Miguel Arcángel y el niño. Un lienzo en el convento de Zinacantepec***
Karina Lisset Ocariz Rivero
- 133 Composición y técnica
- 134 Iconografía
- 142 Conclusiones
- 145 Referencias

CAPÍTULO 6

- 147 **Pinturas del ciclo de la vida de san Pedro Nolasco en el templo de la Merced de Toluca: influencias**
Emilio Ruiz Serrano y Carolina Serrano Barquín
- 148 El grabado europeo y su reproducción en España
- 148 Origen de los grabados y la pintura ibérica
- 151 Las pinturas del convento de Cuzco
- 152 Las pinturas novohispanas y las del exconvento de la Merced de Toluca
- 154 Análisis de las obras en conjunto
- 167 Conclusiones
- 168 Referencias

- 171 **CONCLUSIONES**
Martha Patricia Zarza Delgado

- 177 **ANEXOS**

- 177 Glosario
- 179 Índice de fotografías

INTRODUCCIÓN

Martha Patricia Zarza Delgado

El propósito de este libro es explorar y manifestar la importancia del arte y la cultura novohispana en el valle de Toluca en dos de sus principales manifestaciones: la arquitectura y la pintura. La creación de estilos, formas y cánones durante el periodo novohispano ha dejado un legado valioso para los habitantes, quienes mantuvieron tradiciones, valores y costumbres regionales. Esta investigación multidisciplinar muestra la importancia del arte virreinal en el valle de Toluca, del cual sobrevive poco y al que, además, no se le ha estudiado lo suficiente.

Del mismo modo, el valor de esta obra reside en la posibilidad de ofrecer al lector una visión que trascienda la fragmentación disciplinar y obtenga una perspectiva del tema atravesada por la lógica, la ética y la estética; dicho de otra forma: superar el conocimiento visto sólo desde el ángulo científico. Los académicos que integran este trabajo provienen de diversas disciplinas y aspiran a complementarse para relacionar, documentar o explicar fenómenos históricos vinculados con el arte y la cultura novohispana en el valle de Toluca.

Los enfoques desde los que se realizan estas investigaciones tienen la intención de contextualizar y reconocer la influencia que tuvieron diversas manifestaciones artísticas en el valle de Toluca. Por ejemplo, el historiador Rodolfo Aguirre (2010) utiliza el vínculo entre la historia social, la de la Iglesia y la religiosidad en la Nueva España: “Así, la historiografía sobre la Iglesia y la religiosidad ha avanzado notablemente en dos aspectos: en el análisis sociopolítico de las instituciones eclesiásticas y sus miembros y en el estudio de la cultura religiosa y de la religiosidad popular” (Aguirre, 2020: 135). Así, se da cabida a estudios de las diferentes corporaciones o grupos sociales, entre ellos españoles, indios y diversas castas.

La historia social del clero parroquial es relevante por su influencia social. El estudio de las parroquias y sus sacerdotes cobra interés en las grandes coyunturas históricas, pues al estar estrechamente ligados a las élites coloniales, éstas debieron ser quienes aprobaban y financiaban el arte novohispano. En Nueva España, según Aguirre (2020), la multiplicación de cofradías de indios en zonas rurales estuvo asociada a la recuperación demográfica del siglo xvii, pues funcionaban como instrumentos de integración social mediante la transmisión de la cultura, el misticismo o las fuentes de espiritualidad y las prácticas devocionales.

La historia del arte mexicano no puede comprenderse sin el arte novohispano, representado en lo religioso, lo que generó un profundo vínculo entre arte, experiencia de fe y evangelización. Esta correlación entre arte y teología fue configurando comprensiones específicas de la fe desde la enseñanza religiosa. “Estos dos aspectos pueden potenciar las experiencias de fe y de evangelización como caminos de encuentro que posibilitan desarrollos de

especial impacto histórico y eclesial, tanto en la vida individual como en la comunitaria del creyente” (Guerrero-Rubio, *et al.*, 2023: 657). En cierto modo, se buscaba el sentido de la belleza de la fe como un camino de exploración de vivencias e identidades espirituales: “la evangelización por medio del arte cobra significado al encontrar una riqueza insoslayable entre la experiencia de fe de la Iglesia y la belleza” (Guerrero-Rubio, *et al.*, 2023: 658). De cierto modo, la evangelización se apoyaba en la arquitectura, pintura, música y otras artes como instrumentos didácticos para la catequesis.

A lo largo de la historia, según afirmaciones de Ruiz de Loizaga (2017), el arte religioso, litúrgico, sacro y espiritual cristiano ha recorrido diversas formas de expresión que dependen de cada época, así manifiesta sus particulares concepciones del mundo, del hombre y de Dios. Una de ellas es la influencia del icono y de la arquitectura, de tal modo que: “la imagen y el lugar se constituyen en representaciones concretas de una experiencia de fe, encuentro y comunión” (Guerrero-Rubio, *et al.*, 2023: 659); el símbolo posibilita la transmisión de la fe para la organización de propuestas evangelizadoras. El arte y la experiencia de fe son una reunión con la belleza y con los demás. Es así como la historiografía de la Iglesia novohispana: “ha tenido como objeto de estudio, sobre todo, a las instituciones eclesiásticas y sus miembros, resultado en buena medida de una tendencia secular a escribir sobre las instituciones coloniales” (Aguirre, 2020: 137).

El virreinato y el valle de Toluca tuvieron diversos avatares y circunstancias que influyeron en las artes, en este caso en la arquitectura y la pintura. En primer lugar, la conquista y sus efectos, posteriormente un periodo de crecimiento que se vio reflejado en el desarrollo del arte *barroco* y ulteriormente, a

finales del XVIII y principios del XIX, un lapso de nuevas ideas, cambios y modificaciones.

Estas etapas se pueden vislumbrar en los primeros conventos franciscanos y sus grandes atrios para evangelizar a la gran población indígena, posteriormente en la construcción de capillas, parroquias y grandes templos religiosos de diversas corporaciones o cofradías durante el siglo XVII. Por último, las adecuaciones que provinieron de ideas reformistas o ilustradas que incluyeron un mejoramiento de aspectos arquitectónicos, urbanos, pictóricos o religiosos a finales del XVIII.

Lo anterior se expresó en la arquitectura y la pintura del valle de Toluca. En cuanto a la arquitectura, durante el primer siglo de conquista, la construcción se centró en los espacios para la evangelización: los conventos novohispanos. La primera escuela para catequizar y formar mano de obra indígena, además de mantener el orden y el control de la producción artística en Nueva España fue de la escuela-taller San José de Belén de los Naturales que recibió apoyo de fray Pedro de Gante (Maquivar en González Gallardo, 2017). Muy probablemente desde esa escuela se fue dando a conocer un estilo artístico propio del virreinato.

Los espacios conventuales representan el sustento de importantes investigaciones en arquitectura novohispana. Los primeros conventos de frailes surgen a principios del siglo XVI y unas décadas después los conventos de monjas. “Al finalizar dicho siglo en la Nueva España, se instauraron las diferencias estructurales entre una tipología y la otra; ellas resultan hoy bastante notorias, acaso por la función primordial de cada uno de los conjuntos conventuales” (Serrano y Serrano, 2015: 12). En los conventos

femeninos se aprecia un menor sincretismo arquitectónico que en sus antecesores masculinos, sin embargo, sus instalaciones fueron resplandecientes.

Durante el auge constructivo de las órdenes mendicantes, en los primeros años de evangelización de la Nueva España, fue importante el carácter mestizo de los programas arquitectónicos y pictóricos.

Fray Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini pueden ser considerados como los “tratadistas del orden salomónico” más importantes del siglo xvii. Su obra fue capital en el desarrollo de lo que conocemos como arquitectura salomónica, sin la cual, sería imposible explicar la arquitectura barroca de la Nueva España (Fernández, 2008: 14).

La ocupación del territorio por la dominación europea representaba la progresiva implantación de modos de vida peninsulares, a través de la recuperación simbólica de antiguas ciudades y plazas prehispánicas, así como a través de la fundación de poblaciones nuevas —manteniendo separados a los peninsulares de los indígenas—. El riguroso esquema de imposición de los conquistadores representó para el poder español un asunto primordial: sustituir el pasado de las culturas originarias y terminar con el paganismo y barbarie locales, aspirando a que sus ciudades fueran santificadas, sacralizadas o, en el caso de centros ceremoniales, que fuesen exorcizados de actos de herejía. Lo anterior, según afirman Serrano y Serrano (2015: 76): “tiene lugar dentro de un intento discriminatorio por segregar a los indígenas ante un sincretismo que después configuró un mestizaje y mixturas diversas de resultados imprevisibles.”

Para el siglo xvii y xviii, la configuración del barroquismo fue un proceso recíproco gracias al mestizaje cultural entre Europa y América; se gesta la identidad de América, manifiesta en la política, la religión, el arte y, sobre todo, en la vida cotidiana, lo que se puede apreciar en el fervor excesivo, mismo que puede considerarse como un ejemplo de piedad barroca. Dichos elementos se reflejaron tanto en la arquitectura como en la pintura.

Por último, aunque la arquitectura barroca estaba experimentando una transformación, fueron las ideas ilustradas las que dejaron su marca tanto en el *último* barroco de la arquitectura novohispana como en el neoclásico emergente. La fundación de la Academia de San Carlos, en 1785, tuvo un impacto significativo en la arquitectura y pintura de la capital y de sus alrededores. Se prefirió lo sobrio y elegante y predominó el clasicismo.

La pintura, al igual que la arquitectura, estuvo en continuo contacto con cánones europeos, sin embargo, tuvo un lenguaje propio procedente de interacciones nativas. La pintura de los primeros años estuvo destinada a la evangelización —en especial la pintura mural— de estos ejemplos tenemos las obras del convento de Zinacantepec. De la pintura barroca novohispana podemos señalar como características la consolidación de un lenguaje novohispano o *criollo*, así como un repertorio mayor de temas pictóricos. En el valle hay ejemplos de este periodo en la capilla de Santa Teresa de Ávila. Por último, a finales del xviii la pintura elige temas no sacros, la composición es más racional y hay más artistas regionales y no solamente de renombre, como los lienzos de la Merced de Toluca.

Cabe mencionar que la arquitectura y la pintura religiosas novohispanas son artes tangibles. Existen proyectos de investigación

interdisciplinarios enfocados en la materialidad del arte novohispano. “Arte y cultura no son solo contiguos sino también continuos entre sí. El o la artista ejemplifica y materializa la cultura de la que forma parte” (Zetina, *et al.*, 2014: 17). Lo cual permite cuestionarse sobre su tecnología y su significado cultural. Asimismo, estos autores comentan que: “Aún no es posible contestar específicamente la pregunta sobre cuáles son las características que definen la técnica de la pintura novohispana” (Zetina, *et al.*, 2014: 17). De tal suerte que las convenciones pictóricas y técnicas del arte virreinal ubicadas en una misma dimensión espacio-temporal se conservaron casi invariables; existen ciertas similitudes, lo único que diferenciaba un sistema de representación de otro fueron los motivos y las narraciones, “valiéndose para este fin de un complejo aparato de recursos y discursos retóricos y visuales” (Rivera, 2021: 64).

Las estrategias de creación de una imagen contaban con algunas diferencias o particularidades en eso que se entiende como *la cocina del arte*, lo cual, presentaba profundas consecuencias en las cualidades visuales de la representación.

Pero las variaciones no son aleatorias: los pintores novohispanos, así como tenían en mente efectos específicos que deseaban conseguir para hacer referencia a las cualidades texturales de una tela o un metal, a la luminosidad de los emblemas políticos o símbolos de virtud, a la oscuridad de lo desconocido o lo perverso, también, por supuesto, se debatían entre el deseo y la necesidad (Zetina, *et al.*, 2014: 18).

En el valle de Toluca, la concentración de actividades económicas y religiosas produjo efectos multiplicadores que determinaron el surgimiento de comunidades que entre otros atributos

generaron un interés cultural. Entre estos determinantes se encontraba la religiosidad novohispana en la villa de Toluca, aspecto importante para comprender las artes en esta región. La religiosidad del siglo xvii ha sido estudiada por González-Reyes y Peralta-Peralta (2014: 67): “a través de un conjunto de testamentos de criollos y peninsulares que refieren un arquetipo de los imaginarios colectivos religiosos de sus habitantes que, en su mayoría, estaban al borde de la muerte”. Los citados autores parten de dos interrogantes. La primera es relativa a las expresiones intangibles del testamento; la relación que tiene la religiosidad con la cláusula dispositiva en la que se eligen a sus intercesores, es decir, la intercesión de Dios, la Virgen o distintos santos, mediante objetos milagrosos, lo cual, permite observar y entender las creencias religiosas de la época y la segunda es relativa a “las manifestaciones tangibles que hacen posible afirmar la existencia del sentimiento piadoso de la cultura barroca entre los habitantes de la Toluca novohispana, con base en la revisión de las cartas testamentarias” (González-Reyes y Peralta-Peralta, 2014: 68). En muchos casos y según la devoción del creyente el valor simbólico de objetos o reliquias superaba el valor material de lo heredado, permitiendo así, recrear la vida cotidiana de la religiosidad.

Como antecedente directo de la configuración de la religiosidad novohispana se pueden considerar el conjunto de discusiones tridentinas acreditadas durante el segundo tercio del siglo xvi:

[...] las cuales sirvieron de base para conformar un catolicismo renovado; el ejemplo más conspicuo de ello es el edicto sobre el purgatorio y la funcionalidad de los santos, reliquias e imágenes sagradas. A las reformas tridentinas les sucedieron otros decretos sobre la doctrina católica, en especial los

dogmas sobre la muerte y resurrección de Cristo, los cuales dieron pie a las manifestaciones más visibles de la sensibilidad barroca del siglo xvii (González-Reyes y Peralta-Peralta (2014: 69).

Las expresiones religiosas locales se caracterizaron por el aumento progresivo de ajuares religiosos y por la veneración excesiva a las reliquias, éstas acompañadas del pensamiento piadoso de la tradición cristiana. Fue una cultura marcada y rígida por lo visual y lo religioso. La religiosidad popular en Toluca y fuera de los templos se practicaba en las casas: “habitadas por la nobleza virreinal, así como las de algunos comerciantes, mineros, hacendados y clérigos acaudalados, existió en su interior un espacio *ex profeso* para llevar a cabo los rituales religiosos: las capillas y oratorios familiares” (González-Reyes y Peralta-Peralta, 2014: 80) y en casas más pobres sólo existían imágenes religiosas.

El miedo al infierno o la esperanza de alcanzar la salvación fueron comunes en los habitantes de la Toluca novohispana, pues como se observó, es latente el temor de no alcanzar la gracia de Dios, por lo que, para asegurar su llegada a él, los testantes se encomendaban a los santos y a la Virgen para que ellos facilitaran el camino hacia el Creador y a su vez les evitaran descender al infierno (González-Reyes y Peralta-Peralta (2014: 85-86).

Por lo anteriormente expuesto se puede afirmar que las artes en general y particularmente la arquitectura y la pintura novohispana en el valle de Toluca, no se podrían explicar y manifestar sin la religión católica. Por ende, su estudio requiere conocer los ejemplos más representativos de la arquitectura y pintura en esta zona. El primer capítulo de este libro, versa

sobre la arquitectura novohispana y decimonónica en el valle de Toluca. Héctor Serrano Barquín hace un sucinto recorrido por ciertas características y rasgos distintivos, desde las ópticas estilística, morfológica y estética de la época, para ello, menciona algunas obras relevantes, con un lenguaje didáctico a partir del énfasis en las diferencias de cada periodo o movimiento artístico.

El segundo capítulo, también concerniente a la arquitectura, discurre sobre una modalidad específica del lenguaje arquitectónico: el *neótilo*. Este estilo, considerado como ejemplo del último momento del barroco mexicano tuvo como principal característica rescatar la columna y la pilastra y puede ser considerado el paso entre el barroco estípite y el neoclásico; Emilio Ruiz Serrano lo explica con más detalle.

El siguiente capítulo imbrica la arquitectura del valle con la pintura, por medio del análisis de un inventario del siglo XVIII, el cual señala los templos pertenecientes al convento de Toluca. Todo esto es abordado por María Teresa Ocampo Camacho y Guillermo Jaimes Benítez. Su análisis permite conocer el patrimonio que tenían esos templos en dicha centuria, así como lo que hoy se ha protegido o lo que ha desaparecido.

El capítulo cuatro, de los autores Carlos Alfonso Ledesma Ibarra y Clara Inés De la Rosa Barreto, explora de manera específica la capilla de Santa Teresa de Ávila, su arte e historia. En él se abordan diversas pinturas que se encuentran en dicho espacio. La calidad de los lienzos, así como el autor de éstos corroboran la importancia del arte en el valle y su injerencia en el arte novohispano.

Para continuar con los tópicos referentes a pintura novohispana, Karina Lisset Ocariz Rivero estudia una temática singular del arte novohispano y del valle. *San Miguel Arcángel y el niño* es un lienzo que se ubica dentro del convento de Zinacantepec.

Por último, el capítulo denominado: “Pinturas del ciclo de la vida de san Pedro Nolasco en el templo de la Merced de Toluca” fue realizado por Emilio Ruiz Serrano y Carolina Serrano Barquín. En éste se analizan las influencias del grabado europeo en la pintura toluqueña novohispana, así como en la cuzqueña e hispana. En suma, el uso de grabados y las conexiones artísticas interoceánicas develan un gran valor al arte sacro durante el siglo XVIII en el valle.

Posteriormente se ofrecen las conclusiones.

REFERENCIAS

- Aguirre, Rodolfo (2020). Historia social de la Iglesia y la religiosidad novohispanas. Tendencias historiográficas. *Fronteras de la Historia*, 15 (1), pp. 135-156. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83316875006>
- Fernández, Martha (2008). “Los tratados del orden salomónico”. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (7), 13-43. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323975003>

- González Gallardo, María Fernanda (2017). 30° Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano. Universidad Nacional Autónoma de México (14 al 17 de noviembre de 2017). *Nova tellus*, 37 (2), 189-195. <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2019.37.2.824>
- González-Reyes, Gerardo; Peralta-Peralta, Marco Antonio (2014). La religiosidad novohispana en la villa de Toluca durante el siglo xvii vista a través de los testamentos. *Contribuciones desde Coatepec*, (26), 67-89. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28131424005>
- Guerrero-Rubio, Andrea; Pérez-Vargas, John Jairo; Nieto-Bravo, Johan Andrés (2023). Arte religioso, experiencia de fe y evangelización. *Revista Guillermo de Ockham*, 21 (2), 657-667. <https://doi.org/10.21500/22563202.5917>
- Rivera, Adriana Guadalupe (2021). Retrato y memoria colectiva: nuevos desafíos en torno al estudio de la retratística monjil novohispana. *Fronteras de la Historia*, 26 (1), 62-91. <https://doi.org/10.22380/20274688.1440>
- Ruiz de Loizaga, María (2017). Hacia un arte litúrgico, según la concepción de Marko Ivan Rupnik: reflexiones sobre el arte sacro. *Scripta Theologica*, 49 (3), 619-643. <https://doi.org/10.15581/006.49.3.619-643>
- Serrano Barquín, Héctor y Serrano Barquín, Carolina (2015). *Lo binario femenino/masculino. Simbolismos de género en conventos novohispanos*. Universidad Autónoma del Estado de México. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/25165>
- Zetina Ocaña, Sandra; Arroyo Lemus, Elsa; Falcón Álvarez, Tatiana y Hernández Vázquez, Eumelia (2014). La dimensión material del arte novohispano. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 5 (10), 17-29. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=355632777005>

CAPÍTULO 1

Arquitectura novohispana y decimonónica en el valle de Toluca. Aproximaciones

Héctor Serrano Barquín

El propósito de este capítulo es presentar una perspectiva general y sintética sobre ciertas tendencias arquitectónicas y algunos de los ejemplos paradigmáticos o ilustrativos que tuvieron lugar en la Nueva España y en particular, en el valle de Toluca, Estado de México. Este texto se divide en dos partes; en la primera, se muestran los rasgos distintivos —desde las ópticas estilística, morfológica y estética— de grandes periodos en los tres siglos de la dominación española. Destacan los estilos plateresco, gótico isabelino, mudéjar y otras corrientes, pero con la inercia de estilos como el neoclásico, que se establece oficialmente¹ a fines del siglo XVIII y continuará durante el siglo XIX, ya en el México Independiente, aunque se dejan fuera elementos arquitectónicos eclécticos, por lo abundante y variado de esta producción. La segunda parte se refiere a las características arquitectónicas locales dentro del valle de Toluca y se analizarán algunas obras relevantes.

¹ Desde el surgimiento de la entonces Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, como parte de las Reformas Borbónicas que pretendían modernizar el aparato español en diversas áreas, esta institución “convirtió al neoclásico en la estética moderna de la Nueva España” (Fernández, 1993: 31).

Conviene aclarar que el presente capítulo no pretende constituir un listado exhaustivo de las expresiones arquitectónicas significativas, sino sólo de aquellas edificaciones que se inscriben en las mencionadas características morfológicas y estilísticas dentro de las corrientes artísticas, ya sea para cada época o bien para cada *estilo*². El lector se encontrará con un lenguaje didáctico que permite dar énfasis a las diferencias de cada periodo o movimiento estético.

Desde los cambiantes imaginarios en los que se percibe, valora o se adquieren importantes significaciones de culto, la arquitectura religiosa en este valle ha experimentado, como en el resto de la Nueva España, un momento relativamente inalterable de su devoción en su largo devenir y corresponde a la profunda religiosidad católica —y antes, prehispánica— que sólo se vería afectada más tarde por el surgimiento de los procesos de laicización del México Independiente, mediante el impacto político y religioso de las Leyes de Reforma.

También, los rasgos identitarios de la sociedad novohispana y su propia organización comunitaria, generalmente de pertenencia, orgullo y religiosidad, contribuyeron a la edificación masiva de templos católicos, tal vez en proporción mayor al de otros países latinoamericanos, fortaleciendo imaginarios sociales cargados de simbolismos y, en ocasiones, de un deliberado esplendor y riqueza.

² Se considera ambigua la reducción al término *estilo* (limitado etimológicamente a las formas distintivas de las columnas de los edificios) respecto al conjunto de ideas estéticas, movimientos artísticos, corrientes artísticas o posturas ideológicas que acompañan a una definición de expresión estética determinada.

Entendemos que la arquitectura participa en los imaginarios que tenemos de los lugares, no sólo desde una perspectiva apreciada desde el exterior, a su vez la ciudadanía local tendrá su propio imaginario —tanto individual como colectivo—, del lugar que habitan (Zamudio, 2012: 146).

Arraigados en los barrios, poblados pequeños, congregaciones y ciudades, en cada capilla o templo se erigieron múltiples manifestaciones de distintas corrientes estilísticas, durante el siglo *xvi* predominó una expresión de austeridad de los conventos de las tres órdenes mendicantes y después, diferentes expresiones del barroco. Avanzado el siglo *xviii* y después, en el siglo *xix*, irrumpe la idea estética del *neoclásico* a modo de antítesis de los anteriores, aunque como lo aclaran Carlos Ledesma y Raymundo Olivares (2018), diferentes manifestaciones de inspiración clásica se entremezclan, con lo que se podría considerar un neoclásico académico más purista, implantado desde la ortodoxia de la Academia de las Bellas Artes de San Carlos. La Academia, fundada a fines del siglo *xviii*, y de fuerte influencia en toda la arquitectura del siglo *xix*, opacó el desarrollo de otras corrientes estilísticas, para evitar en un estilo modernizador. Lo anterior permitiría simplificar las tendencias arquitectónicas dentro de inercias, justificaciones y pragmatismo, por ejemplo, durante el siglo *xvi*, la portentosa empresa de la evangelización de millones de indígenas y la relativa rapidez en el avance de la conquista territorial facilitaron la entrada en América de las tendencias arquitectónicas imperantes en Europa, particularmente de España, con tal profusión y diversidad que, probablemente el siglo *xvi* constituyó el crisol de la mayoría de las corrientes estilísticas, a diferencia de los siglos *xvii* y *xviii*, cuando hubo mayor definición y criterios más homogéneos y proclives al barroco.

Según Vicente Mendiola (1993), en el siglo xvi hay constancia de estilos arquitectónicos como el “gótico isabelino, mudéjar, románico, plateresco y neoclásico” (1993: 34-35) —este último se consolidará y será predominante durante el siglo xix—, aunque la mayoría de ellos bien podrían considerarse renacentistas, según Mendiola.

Estas corrientes artísticas hablan de los lugares de formación o residencia conventual de los frailes que enfrentaron las tareas de evangelización, por lo que no sería especulativo considerar que los frailes tuvieron la responsabilidad de edificar conjuntos monacales, por lo que buscaban habitar espacios parecidos a los europeos, dependiendo de las características de su orden y de su región:

Es indudable que en la memoria de los frailes perdurara el recuerdo de los mejores ejemplos de cada uno de estos estilos existentes en la Península. Del gótico tenían las imágenes de las catedrales de San Juan de los Reyes y Santa María de los Reyes en Toledo, la vieja catedral de Salamanca, la de León, aun la de Bathala en Portugal, etc. Del plateresco recordaban la maravillosa fachada de la Universidad de Salamanca, aún un poco gotizante [...] Del románico, cualesquiera de los monumentos que jalonan la ruta a Santiago de Compostela. En cuanto al mudéjar [...] entendemos el (estilo) de los mahometanos que habían permanecido en los territorios conquistados por los cristianos en los siglos xiv y xv [...] El gótico flamígero triunfa en la encarnación de nacionalista, trabajado ya en el siglo xiv por el arte morisco y que a fines del xv toma cuerpo vital en el estilo isabelino (Mendiola, 1993: 35-36).

Al abordar mayoritariamente edificaciones religiosas, en este capítulo no profundizaremos en las de carácter civil, resultado de la ausencia de éstas “ya sea por las múltiples modificaciones que experimentaron a lo largo de su vida útil, a los requerimientos de nuevos propietarios o al abandono y el deterioro resultante” (Loera y Peniche, 2006: 65). Loera señala que “perduran tres casas-habitación en el valle de Toluca y dieciséis en total en el Estado de México pertenecientes al siglo xvi” (Loera y Peniche, 2006: 65). En otras entidades quedan muy pocos ejemplos de arquitectura civil del periodo, tal es el caso del Palacio de Cortés en Cuernavaca, que muestra cerca de catorce transformaciones referentes al uso habitacional, al de palacio de gobierno y al de museo regional. Otros casos notables de arquitectura civil son la casa de los Condes de Calimaya, y el denominado Palacio de Iturbide, ambos en la Ciudad de México, convertidos en espacios museales y de la época del barroco.

Otro caso aislado es la casa del conquistador Francisco de Montejo, en Mérida, Yucatán, cuya fachada resulta notable. El autor George Kubler (1990) dentro de cientos de obras religiosas, solamente consigna una docena de obras civiles de valor patrimonial construidas durante el siglo xvi en la Ciudad de México, sin considerar residencias particulares de las que solamente sobreviven unas cuantas aunque han sido modificadas, en gran medida.

Para el caso del valle de Toluca, la edificación civil del periodo tan sólo se encuentra en la casa del diezmo en Toluca —hoy biblioteca pedagógica, con severas modificaciones— y la de Metepec, ambas son de dimensiones medianas. Las haciendas y ranchos grandes de este valle sufrieron modificaciones paulatinas conforme avanzaron las tecnologías de extracción y los importantes procesos agropecuarios dieron por resultado que

la mayoría de dichas edificaciones muestren actualmente, y en su mayoría, la apariencia que tuvieron al finalizar el porfiriato. No obstante que Toluca constituyó el extremo poniente del extenso Marquesado del valle de Oaxaca, no quedan restos arquitectónicos de las sedes gubernamentales o de una residencia oficial.

GENERALIDADES DE LAS MANIFESTACIONES ARQUITECTÓNICAS DURANTE EL SIGLO XVI

En la Nueva España, y a modo de avanzada en la conquista espiritual, los llamados conventos-fortalezas se iban edificando a lo largo de las rutas y territorios de los franciscanos, dominicos y agustinos, las tres órdenes mendicantes predominantes hasta finales del siglo XVI. Estos conventos observan características únicas debido a requerimientos impuestos por un firme adoctrinamiento, enseñanza de la lengua española y la catequización masiva hacia una población no siempre sumisa y que experimentaba un enorme y traumático choque cultural.

Entre otros requerimientos de la época estaba la construcción de enormes atrios de entre 100 y 200 metros por lado, asiento de nuevas actividades religiosas cristianas al aire libre. Normalmente estaban levantados sobre estructuras religiosas prehispánicas, lo que implicó un impacto sociológico; además fueron expresión del poder que implicaba una nueva religión y un nuevo sistema político-militar. Se edificaron tales estructuras con las anteriores piedras labradas, es decir, reciclando los materiales de los templos *paganos*.

Estas actividades estaban encabezadas por el ritual de la misa, por lo que inicialmente se desplazó el altar principal de los templos conventuales hacia el exterior, los altares muchas veces fueron terminados después de las capillas abiertas. Las capillas abiertas fueron antecedidas por capillas de indios que “son una variante probablemente anterior a las abiertas. Eran (pues han desaparecido casi todas) unas grandes salas hipóstilas en las cuales, por sus dimensiones, se podían concentrar a cubierto verdaderas multitudes. Estaban totalmente abiertas también por un sólo lado, pero con mayor número de arcos” (Mendiola, 1993: 40).



FOTOGRAFÍA 1.1. Claustro del convento franciscano de San Miguel Zinacantepec. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Los bautisterios adquirieron gran relevancia dada la voluntad vehemente de bautizar masivamente a la población nativa y, con ello, dar cabida al vasallaje y a la práctica regular del cristianismo ante poblaciones indígenas que se contaban por millones. Esta actividad prioritaria durante la evangelización encuentra una de sus máximas expresiones en la gran pila bautismal monolítica del convento de Zinacantepec, cerca de Toluca, que simboliza todo el sincretismo del siglo xvi: la conjunción de elementos gráficos prehispánicos en convivencia con los del cristianismo europeo.



FOTOGRAFÍA 1.2. Fachada del templo del Sagrario en la Catedral. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Los componentes más visibles durante este siglo son los grandes atrios, cruz atrial al centro, capillas posas situadas en los cuatro extremos de los mencionados atrios, la capilla abierta y, en su caso, la capilla de indios. El templo conventual y sus elementos son, a grandes rasgos, el claustro central, celdas o dormitorios, oficina y celda del prior, refectorio o comedor, sala *de profundis*, capilla interna, cocina, un espacioso huerto y patios menores, así como áreas para servicios. En un principio y ante la dificultad de levantar altos campanarios existieron muchas espadañas, que son la solución sintética de aquellos. Dichos templos generalmente se construyeron en una sola nave alargada, alta y con pocas ventanas. Los conventos, en su mayoría eran masculinos y los posteriores, femeninos, éstos presentan otra tipología.

Los referentes del siglo xvi en el valle de Toluca son el convento de San Miguel Zinacantepec, el de San Juan Bautista en Metepec, el de San Pedro y San Pablo en Calimaya y el de la Asunción de María en Toluca; todos levantados por los franciscanos. El templo de Metepec fue modificado posteriormente como se aprecia en su fachada, pues muestra características barrocas en argamasa. El de Toluca prácticamente ha desaparecido ya que actualmente alberga la Catedral de la ciudad, en los Portales, así como el templo de la Santa Veracruz; hoy en día pueden apreciarse algunos vestigios como la Capilla de la Sacristía y el templo de la Tercera Orden, así como su fachada, antes externa, la cual se ha integrado totalmente a la Catedral de Toluca como si fuese un retablo labrado en piedra y con espadaña al interior, ya sin función alguna.

Dentro del Estado de México, según Mendiola (1993), se encuentra la capilla abierta más depurada que es la de Tlalmanalco, en la ruta de los volcanes; en Oaxaca destaca la de Teposcolula,

de grandes dimensiones. Otro de los mejores ejemplos de la arquitectura del siglo xvi se tiene en el convento de Yanhuítlán, también en Oaxaca, que conserva la mayoría de sus retablos antiguos, lo que da una presencia unitaria de su estado original, resultado de los extensos trabajos de restauración. Caso contrario es el de la mayoría de los templos, parroquias y conventos que muestran las sucesivas modificaciones a lo largo de etapas que pretendieron modernizar según la moda de épocas posteriores, lo que significa que la mayoría de ellos no muestran sus expresiones originales, sino la superposición o sustitución de modelos anteriores. La mayoría de los templos fueron decorados con una mezcla de “elementos de los indígenas con los españoles, mientras que otros, como el del convento de Acolman tuvo una decoración más purista en términos del arte occidental, por ende, el convento es un espléndido ejemplar del arte del siglo xvi en la entidad” (Loera y Peniche, 2006: 45). Justamente, es el antiguo convento agustino de Acolman uno de los casos mejor conservado y restaurado, una de las mejores expresiones del plateresco.



FOTOGRAFÍA 1.3. Convento agustino de Acolman.
Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Muchos alarifes, maestros de obra y pocos arquitectos figuran en los archivos, uno de esos nombres es el de Claudio de Arciniega. El gran apoyo que recibieron estos constructores y diseñadores se fundamenta en los tratados de arquitectura ilustrados como el de Serlio que permitió lograr la gran calidad de algunos de los edificios de esta época.

GENERALIDADES DE LAS MANIFESTACIONES ARQUITECTÓNICAS DURANTE EL SIGLO XVII

A principios del siglo XVII se eliminaron los poderes ilimitados que disfrutaban las órdenes monásticas y se comenzaron a edificar diversos inmuebles, tanto civiles como religiosos de gran influencia como la catedral Metropolitana de México, por lo que “se produjo una tensión entre los arquitectos de formación manierista y los jóvenes innovadores [donde tuvo] fuerte influencia la propia catedral en el desarrollo de la arquitectura virreinal” (Fernández, 1994: 25), uno de estos innovadores fue Cristóbal de Medina, uno de tantos introductores del barroco, en particular, con el uso de las columnas salomónicas. En toda Nueva España se comenzaron a edificar inmuebles, tanto civiles como religiosos. En este periodo la arquitectura civil tiene un fuerte impulso, por lo que en esta centuria y la siguiente prolifera la construcción de viviendas residenciales que, en un principio, fueron austeras y un tanto fortificadas, pero que dieron como resultado que la Ciudad de México fuera conocida con el sobrenombre de *Ciudad de los Palacios*.

En el siglo XVII y parte del XVI se transita de tendencias renacentistas y manieristas a otras ya explícitamente barrocas, estas últimas consideradas como *excesos* respecto a la composición

y saturación de los elementos ornamentales en fachadas, interiores y, de manera recurrente, en retablos. Según Víctor Manuel Villegas (s/f), el siglo xvii puede definirse como el de un barroco manierista. El aspecto de fortalezas conventuales es abandonado totalmente, revelando tiempos de estabilidad y relativa paz.

Durante el periodo finisecular del siglo xvi arribaron otras órdenes religiosas como los jesuitas y los dieguinos descalzos. Con Hernán Cortés habían llegado dos mercedarios, así que la labor constructiva de todos ellos deja más firme su presencia en el siglo xvii, así, los carmelitas “en 1606 fundan el Santo Desierto de los Leones” (Mendiola, 1993: 57). Junto a las anteriores órdenes, benedictinos, juaninos y otros, dejaron su impronta a través de sus edificaciones que, como el templo de Santa María de Guadalupe en Toluca demuestran las múltiples adiciones y *modernizaciones* y los consecuentes cambios estilísticos. En suma, todas estas organizaciones seculares³ y regulares han dejado un legado en el que es difícil encontrar las apariencias originales, también levantaron hospitales, hospicios, escuelas o seminarios, mismos que hacen una gran diferencia respecto a las prioridades arquitectónicas del siglo xvi.

En muchos de los *nuevos* templos se observa, a diferencia del periodo precedente, el surgimiento de las cúpulas. Algunas de tambor y la progresiva sustitución de los tejados iniciales a dos aguas por bóvedas de mampostería en medio cañón. Las prioridades de evangelizar y bautizar masivamente se circunscribieron

³ El clero regular y sus conventos estuvieron sujetos a los votos religiosos y a estrictas reglas de las órdenes religiosas, como las mendicantes. En cuanto a las edificaciones levantadas por el clero secular, éstas corresponden a la mayoría de las parroquias dependientes de diócesis u obispados.

al siglo xvi, en los siglos posteriores el fervor y predominancia del clero en las tareas gubernamentales fue lo relevante. Asimismo, el control político de una población creciente que dejaba atrás epidemias y persecución religiosa fortalece la edificación de múltiples catedrales, parroquias y capillas distantes ya de los viejos templos conventuales. Los campanarios sustituyeron a las espadañas ya que manifiestan una mayor experiencia constructiva para dominar las alturas, así como mayor disponibilidad de campanas de dimensiones considerables, los templos y sus cúpulas lograron cada vez más altura con respecto a las primeras edificaciones.

Los templos del siglo xvii se alejan de los anteriores de una sola nave y en planta se adopta la cruz latina o cruciforme, tres naves y en algunas catedrales cinco naves o series de capillas laterales. Paulatinamente, los atrios van reduciendo sus dimensiones y la práctica de actos religiosos se traslada, como hasta ahora, a los interiores de los templos.

La riqueza de la Nueva España durante este periodo se manifiesta en la arquitectura religiosa, que pasa de la precedente austeridad a un barroco relativamente mesurado, pero de fuerte impacto visual. Con ello empieza la teatralidad y la dinámica de las formas y una gran vitalidad congruente con la prosperidad de esta colonia.

En el contexto socioeconómico de la colonia se expresa una gran estabilidad luego de la conquista militar y espiritual, así como la consolidación de la explotación minera y otras industrias, a la vez que un comercio internacional derivado de las rutas desde y hacia Filipinas y de otras colonias asiáticas. Como toda sociedad, la novohispana fue especializándose con el paso

del tiempo en las disciplinas y oficios como escultura, pintura, ebanistería, dorado, metalurgia, cantería, entre otros. Aunado a la bonanza de la Nueva España se consolida un terreno propicio para la exploración de dichas decoraciones barrocas que representan la culminación de los procesos evolutivos sociales, religiosos y artísticos, aunque todavía están ligados a la fuerte reacción de la Contrarreforma ante las iglesias separatistas en contra del Vaticano.

La escasa relevancia económica y política de Toluca durante la dominación española, en comparación con otras ciudades coloniales pujantes, ocasionó en paralelo una exigua presencia del poder civil que generalmente se expresa en edificaciones simbólicas. Fue evidente, por otro lado, la ausencia de un obispado y sus dependencias adjuntas —situación que se daría hasta la década del cincuenta del siglo xx— del que dependerían un grupo de edificaciones complementarias. El rango clerical de obispado implicaría un beneficio para la capital estatal, por lo que, en su ausencia sólo encontramos algunas expresiones de mediano esplendor. Otro factor que limitó la existencia de templos, conventos, parroquias y capillas fue la tardía designación de Toluca como capital de la entidad, lo que sucedió hasta el primer tercio del siglo xix.

Los antiguos órdenes arquitectónicos grecolatinos, reciclados durante el Renacimiento, tuvieron cierta permanencia a lo largo de los tres siglos de la colonia, es por ello por lo que algunos templos pueden catalogarse como neoclásicos. Para este capítulo se desplazará al siglo xix la mayor parte de las ejemplificaciones del neoclásico, entendiéndolo como *académico* —derivado de la Academia de San Carlos—. Incluso se puede hablar de un neoclásico tardío en edificios como la Rectoría de la Universidad

Autónoma del Estado de México, ya que su actual apariencia fue construida a principios del siglo xx.

Réau señala que la estructura de los arcos toluqueños durante el siglo xvii y principios del xviii constaba de un vano de medio punto flanqueado por un par de columnas o de pilastras, con un nicho sostenido por una peana redonda o triangular y rematada por un frontón. Este conjunto particular “peana-nicho-frontón evoca considerablemente a la arquitectura de la segunda mitad del siglo xvii o principios del xviii. La cual tiene como ejemplo el templo de San Juan Evangelista (chiquito) en Toluca o el de San Miguel Totocuitlapilco” (Réau, 1991: 206). Podríamos agregar otros templos como la fachada del templo juanino de Santa María Guadalupe o la capilla de Santa Bárbara, entre otros.

GENERALIDADES DE LAS MANIFESTACIONES ARQUITECTÓNICAS DURANTE EL SIGLO XVIII

Los estilos del siglo xviii no tienen delimitaciones precisas, muestran la profusión del estípite o barroco churrigueresco, creado en el siglo anterior en España, dando en ocasiones el nombre de *barroco estípite* a toda la corriente del barroco exuberante propio de la mayor parte de dicho siglo. Incluso, el historiador de arquitectura Víctor Manuel Villegas (1993) define al estípite como el *signo del barroco* en la Nueva España. Este autor afirma que, junto a Jerónimo de Balbás, el toluqueño Felipe de Ureña contribuyó a la difusión del barroco exuberante, incluso en ciudades como Guanajuato, donde se encuentra una fachada de gran calidad, en el templo de la Compañía de Jesús.

Durante los siglos xvii y xviii se construyeron en la Nueva España numerosos conventos de monjas, prácticamente barrocos. Los requerimientos funcionales de estos conjuntos conventuales difieren drásticamente de los conventos masculinos. En éstos se minimizó el atrio y presentan un templo edificado de lado de a la calle, por lo que solamente tienen un campanario. Sobresalen dos puertas gemelas, también laterales. En lo que sería la típica puerta principal de los templos novohispanos, en los conventos femeninos se alberga el coro bajo o sotocoro y el coro alto, que alojaba a las internas sin ser vistas para dar solemnidad a los cantos sacros, pues cantaban de espaldas a la feligresía y escondidas tras gruesos cortinajes. Estos dos coros, invariablemente, estaban enrejados y en la planta baja contaban con una pequeñísima ventana por la que los sacerdotes daban la comunión a las distintas jerarquías de las monjas. En cuanto al tratamiento por género, los conventos de monjas ensalzaban los roles sociales femeninos como grandes lavaderos y eficientes cocinas, así como una férrea reclusión que no se ejerció con los frailes.

Por su parte, el llamado neóstilo, según Jorge Alberto Manrique es una “modalidad del barroco mexicano, que corresponde al último momento de ese arte” (citado por Fernández, 1993: 39). Para algunos autores es denotativo del siglo xviii. Martha Fernández también analiza esta modalidad, precisando lo siguiente: formalmente, el neóstilo tiene un “fuste helicoidal pero totalmente desnudo [...] el fuste mismo siempre es muy delgado y las roscas en que se retuerce están muy separadas entre sí [...] da la impresión de ser la columna salomónica más ortodoxa” (Fernández, 1993: 40). Un ejemplo de esta variante estilística se encuentra en Santiago Tianguistenco, del cual se aprecia tanto en la fachada como en el detalle de ésta.



FOTOGRAFÍA 1.4. Templo de Santiago Apóstol en Tianguistenco.
Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Otro ejemplo de neóstilo en el valle de Toluca es el templo de la Merced. En su fachada se aprecian los elementos de esta modalidad: ensanchamiento de la calle principal, uso de líneas mixtas y empleo de pilastras. A continuación, se presenta una descripción de la importancia del clasicismo en la arquitectura novohispana a finales del siglo XVIII:

La influencia del clasicismo en la arquitectura religiosa de Toluca no se restringe al siglo XIX, centuria relacionada tradicionalmente con las formas y valores practicados en la Academia

de San Carlos de la Ciudad de México. Los arquitectos novohispanos también basaron sus creaciones en la aplicación de las consideraciones registradas en los tratados de arquitectura y propias de la herencia clásica, aplicándolas a su manera en diferentes edificios del valle de Toluca (Ledesma y Olivares, 2018: 2).



FOTOGRAFÍA 1.5. Detalle del neóstilo del templo de Santiago Apóstol en Tianguistenco. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

En cuanto a la retablística, son interesantes los antiguos retablos del extinto templo de San Francisco (que ocupa parcialmente la Santa Veracruz) y que ahora se muestran en las capillas laterales de la Catedral de Toluca. Sin duda, uno de los mejores retablos barrocos de todo el valle de Toluca es el del templo de



FOTOGRAFÍA 1.6. Retablo San Bartolomé Apóstol en Oztolotepec. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

San Bartolomé Apóstol, en Oztolotepec, realizado dentro de un barroco exuberante de gran esplendor y que cuenta con gran significado teológico.

Una de las expresiones religiosas más destacadas de Toluca es el convento y templo del Carmen, mismo que transita entre los siglos XVII y XIX, finalizando sus fachadas actuales dentro del estilo neoclásico. Cabe aclarar que el recubrimiento del antiguo convento, después convertido en Normal de Señoritas y actualmente una escuela secundaria, manifiesta detalles ornamentales denominados ajaracas —que podrían referirlos como

influencia mudéjar— y que, en realidad fueron adicionadas en una de sus múltiples remodelaciones ya en el siglo xx. Construido dentro de un barroco sobrio transita al neoclásico. Su espadaña y la torre campanario con cupulín de campana, valga la redundancia, confirman la presencia de este último estilo. Al sur del valle de Toluca y a principios del siglo xviii se inicia la construcción, en las inmediaciones de Tenancingo, de otro recinto para los carmelitas descalzos quienes edificaron el notable convento del Santo Desierto, que sustituyó al de Cuajimalpa.

Carlos Ledesma (2017: 93) expresa que: “probablemente el templo de San Martín Ocoyoacac sea el primer ejemplar neoclásico en el valle, asimismo, el templo de Santa Clara de Asís en Lerma



FOTOGRAFÍA 1.7. Conjunto conventual de El Carmen, Toluca, México.

Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

o el templo de Gualupita. Sin lugar a dudas la transición fue sucediendo en otros templos como en la capilla del Calvario de Tenango y en las distintas áreas cercanas al valle como el caso de Tenancingo o Chalma.

En cuanto a la arquitectura doméstica, ésta fue cobrando mayor interés y se edificaron distintos ejemplos de mediados del siglo XIX que hoy perduran en el valle, como la Casa Número Dos, hoy museo de la Acuarela, la Casa de las Diligencias o la histórica Casa Díaz Gómez Tagle, que son eclécticas o neoclásicas. Igualmente, hay ejemplares de arquitectura pública en haciendas, ranchos o molinos.



FOTOGRAFÍA 1.8. Conjunto conventual de la Asunción de María, su capilla de sacristía, Toluca. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).



FOTOGRAFÍA 1.9. Pila bautismal del convento de San Miguel Zinacantepec. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Se ha aclarado que el neoclásico emerge sutilmente en los dos primeros siglos de la dominación y se manifiesta con mucha fuerza a fines del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, casi por decreto real es, sin duda, el más *oficial* de los estilos y también coincide con la modernización de muchos templos en los que, en ocasiones, se destruyeron interiores y retablos anteriores. La figura señera del neoclásico en la Nueva España es sin duda Manuel Tolsá quien, por intermediación de la multitudada Academia de las Bellas Artes de San Carlos, implantó el neoclásico y su impronta queda expresada a plenitud en el Palacio de Minería y en la escultura ecuestre de Carlos IV.

El ciclo de la exuberancia ornamental de las expresiones del barroco se cerró con las últimas obras del arquitecto Francisco de Guerrero y Torres en edificaciones como la capilla del Póquito, iniciada en 1777, en la villa de Guadalupe, en Ciudad de



FOTOGRAFÍA 1.10. Templo de Capultitlán, municipio de Toluca.

Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

México y antes en palacios como el de los condes de Calimaya y el de los condes de San Mateo de Valparaíso. Este arquitecto “conjuga un característico código arquitectónico que, sin estar cerrado a las novedades del barroco cosmopolita europeo, supone la afirmación, orgullosa y plena de modernidad” (Bérchez, 2003:1).

Esta sucinta descripción de algunos conjuntos arquitectónicos religiosos ofrece una visión general del tema con la intención de contextualizar al lector en los distintos estilos.

CONCLUSIONES

El recorrido estilístico que se ha presentado transcurrió de los sobrios conventos del siglo xvi, de gran austeridad, a las parroquias y catedrales realizadas en el barroco estípite o churrigueresco en los dos siglos subsecuentes, mostrando siempre la gran religiosidad de la sociedad novohispana. A modo de acciones y reacciones encontradas, el desarrollo de las formas exuberantes del barroco se eclipsó fuertemente con el resurgimiento del neoclásico académico de fines del siglo xviii y durante todo el xix, como una especie de mandato para darle orden, sencillez, proporciones grecolatinas y sobriedad a los supuestos excesos del barroco. El siglo xix finaliza con el advenimiento del eclecticismo, entendido como la suma de varios estilos que caracteriza la dictadura de Porfirio Díaz.

La arquitectura novohispana y decimonónica en el valle de Toluca ha tenido modificaciones por distintas razones y en distintos periodos. Este capítulo ha sido una simple aproximación a la rica historia arquitectónica y artística que existe en el valle de Toluca y que es necesario proteger y difundir. Sin duda, aún hay mucho más por conservar en esta región geográfica, aunque desgraciadamente han sido mutilados, destruidos o minimizado muchos inmuebles de valor cultural y patrimonial.

	Tipo de Arquitectura	Características
NUEVA ESPAÑA	1521 1600 Austera	En 1521 inicia la dominación española, posteriormente se construyeron grandes capillas abiertas, atrios y los primeros conventos masculinos.
	1700 Barroca y exuberante	<ul style="list-style-type: none">• Surgen conventos femeninos.• Se consolida la importancia socioeconómica de la nueva España.• Arquitectura civil• Se fortalece la construcción de Catedrales, templos y parroquias durante el siglo XVII y XVIII.• Empleo del estípite.
	1781 1810 Neóstilo	Se funda la Academia de San Carlos en 1781, lo que acrecienta el uso del neoclásico.
MÉXICO INDEPENDIENTE	1821 Neoclásico	La arquitectura se torna sombría y ordenada.
	1910 Eclecticismo	Se emplean elementos de diversos estilos y épocas artísticas en las edificaciones, como los historicistas.

REFERENCIAS

- Bérchez, Joaquín (2003). Francisco Guerrero y Torres y la cultura arquitectónica novohispana del siglo XVIII. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, (48), 50-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=141457>
- Fernández, Martha (1993). El neóstil y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16 (64), 31-45. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1993.64.1666>.
- Fernández, Marta (1994). El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: una interpretación. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (56), 17-28. https://www.anale.siie.unam.mx/pdf/56_17-28.pdf
- Kubler, George (1990). *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica.
- Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso (2017). *El inicio de la arquitectura neoclásica en el centro-sur del Estado de México. Los casos de Ocoyoacac, Lerma, Tenango del Valle, "Gualupita", Tenancingo y Chalma*. UAEMEX. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/65424>
- Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso y Olivares Alva, Raymundo (2018). Los templos de Toluca y la influencia del clasicismo: siglos XVIII y XIX. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 13 (24), 60-69. <https://legadodearquitecturaydiseno.uaemex.mx/article/view/10244>
- Loera Chávez y Peniche, Margarita (ed.) (2006). *Destellos de cinco siglos*. El Colegio Mexiquense.
- Mendiola Quezada, Vicente (1993). *Arquitectura del Estado de México, en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Instituto Mexiquense de Cultura.

- Réau, Marie Thérèse (1991). *Portadas franciscanas. La decoración exterior de las iglesias de México en el siglo XVIII: Región de Texcoco, Toluca, Tepalcingo y Sierra Gorda*. Gobierno del Estado de México.
- Serrano Barquín, Héctor (2024). Acervo fotográfico digital.
- Villegas, Víctor Manuel (1993). *El gran signo formal del Barroco, ensayo histórico del apoyo estípite*. Gobierno del Estado de México. <https://doi.org/10.1215/00182168-37.1.115c>
- Villegas, Víctor Manuel (s/f). *La iglesia de la Compañía de Jesús y la Universidad de Guanajuato*. UNAM.
- Zamudio Vega, Laura Susana (2012). La arquitectura en los imaginarios turísticos. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(2), 145-158. <https://www.redalyc.org/pdf/380/38024616010.pdf>

CAPÍTULO 2

Un acercamiento al neóstilo en la arquitectura religiosa novohispana del valle de Toluca

Emilio Ruiz Serrano

El valle de Toluca ocupa diversos municipios, entre los que se encuentran Zinacantepec, Calimaya, Lerma, Ocoyoacac, Capulhuac o Tenango, y diversos poblados. El valle fue rico en producción agrícola, lo que permitió el establecimiento de numerosos templos y capillas. La evangelización de la región fue dirigida por la Orden Seráfica que fundó cuatro conventos, mientras que en otras comunidades del valle se instauraron capillas de barrio y de visita. El clero secular y los franciscanos administraron la región, aunque con el paso del tiempo el clero secular aumentaría su presencia, así como otras órdenes como los juaninos, carmelitas o mercedarios (Ledesma, 2023). Por tales motivos es muy interesante el estudio de este valle.

Dentro del valle de Toluca, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se construyeron y remozaron diversos templos, mismos que tienen como elemento vinculante la modalidad neóstila. Antes de describir ampliamente dicha singularidad, explicaremos la arquitectura religiosa novohispana del valle previa a la *modalidad neóstila*. “La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII contenía diversos elementos constructivos como el estípite e interestípite, el arco de medio punto,

la peana-nicho-frontón”, entre otros. Dichos elementos “fueron trabajados por grandes arquitectos como Lorenzo Rodríguez y Jerónimo de Bálbos en la capital novohispana” (Amador en Flores, *et al.*, 2020: 163-174), estos elementos se hicieron eco en algunos templos del valle de Toluca. Por ejemplo, la edificación del relicario de San Francisco de Toluca, en 1729, hecha por Felipe de Ureña, muestra el uso del estípite en “la linterna de la capilla de Santa Teresa del conjunto carmelita, o en la capilla de la Virgen del Rayo en Zinacantepec, en el remate de las cúpulas” (Ledesma, 2017: 32).

Como comenta Ledesma: “[la] arquitectura novohispana no había roto con los valores, conceptos, formas y elementos propios de la arquitectura barroca, sino solamente las reinventó o reconfiguró en nuevas modalidades, ya bien entrado el siglo xviii” (Ledesma, 2017: 33). Asimismo, en el valle de Toluca, algunos investigadores como Thérèse Réau proponen que coexistían dos tipos de arquitectura durante el siglo xviii: las obras concernientes a “las capillas de barrio (señaladas como arquitectura *popular*) con elementos del siglo xvii y bajo motivos regionales, mientras que las obras de los conventos y templos principales (señaladas como arquitectura *culta*), tenían elementos clasicistas y características sobrias y elegantes” (Réau, 1991, 10-11). Empero, esta división es solamente por sus elementos, pues durante la realización de las obras se empleaban elementos de unas u otras. Entre las primeras estaban la antigua capilla de la Santa Cruz, la capilla del Calvario de Toluca, las capillas de Santa Bárbara, San Pedro Totoltepec, San Juan Evangelista o la fachada del Hospital de San Juan de Dios. Por el otro lado se hallaban la fachada de la capilla de la Tercera Orden, el templo del Carmen o el de la Merced.



FOTOGRAFÍA 2.1. Fachada del templo de San Juan Evangelista (chiquito) en Toluca. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

En suma, como lo indican Melgoza y Ledesma (2022: 73), en un primer momento, la recargada decoración de templos como el juanino en Toluca o la parroquia de San Antonio la Isla que datan de principios del siglo XVIII se fueron transformando a mediados de aquel siglo y se procuró un mayor equilibrio en el uso de las formas, reflejado en templos de la segunda mitad de dicha centuria.

Una vez iniciada la segunda mitad del siglo XVIII, la arquitectura religiosa novohispana comenzó a utilizar el neóstilo en sus edificaciones. El estudio que realiza Jorge Alberto Manrique en su texto: “‘El neóstilo’: La última carta del Barroco mexicano (1971)”, detalla dicha modalidad y también su definición. Manrique define *modalidad* como una manifestación particular de un estilo en un tiempo o espacio específico: un subestilo, con ciertas peculiaridades. La modalidad procede de un estilo, y mantiene una jerarquía menor respecto al mismo (subgrupo). Manrique conceptualiza al estilo como un sistema de formas y convenciones de una época y sitio que son resultado de su contexto histórico.

El neóstilo, aecido entre 1770 y 1795, aproximadamente, tiene como elemento principal la restauración de la columna y pilastra; no como sustentante sino como elemento decorativo, además del uso de formas clasicistas. Emplea otras modalidades barrocas anteriores como el estípite o el anástilo, es decir, las reinterpreta y utiliza. Otras de las características que contiene son el uso de la línea mixta, el reuso del interestípite, las guardamalletas, el almohadillado mixtilíneo, uso de cornisas y entablamentos, piñones en fachadas, enroscamiento, volutas, el empleo y ejecución de tratados de arquitectura clasicistas, molduras móviles, el rompimiento de la estructura rígida de las portadas, florones, entre otros.

Para Manrique, hallar las líneas retozonas curvas y quebradas (líneas mixtas) en las obras arquitectónicas, son el claro ejemplo de esta modalidad (Manrique, 1971: 358). Entre las principales ejemplificaciones del neóstilo en la arquitectura religiosa novohispana están el templo de San Felipe Neri en Guadalajara, Santa Prisca en Taxco, San Juan en Tlaxcala o el templo de La

Enseñanza, en la capital mexicana, por señalar algunos. La modalidad también ocupa elementos del repertorio neoclásico, por ende, existe el debate acerca del neóstilo como última fase del estilo barroco o primera del neoclásico, según lo propone Martha Fernández (1993).

Entonces, ¿existen ejemplos de esta modalidad en el valle de Toluca? Sí, los hay. Acotamos que el neóstilo es regional y depende tanto del contexto económico, material o arquitectónico, como de las conceptualizaciones de éste, por ende, se puede hablar de una *regionalización del arte*, lo que significa que el arte se manifiesta según su contexto local y bajo tradiciones propias o peculiares del valle, sitio o lapso, por lo tanto, suponer una modalidad purista para toda una región sería incorrecto.

El autor José Guadalupe Victoria subraya que la diversidad en el arte mexicano es una de las bases por la cual la regionalización es necesaria. “Las distintas variantes regionales y sus elementos peculiares deben estudiarse desde el contexto geográfico, cronológico, material, estilístico e iconográfico, así como el socioeconómico en el cual surgieron” (Victoria, 1992: 213-214). En especial, como lo comenta en su obra “Sobre arquitectura neoclásica en el Centro de México”, varias obras arquitectónicas parecen estar *aisladas* y en específico las que se hallan en el momento final de la arquitectura barroca e inicio de la neoclásica, pues muchas obras tuvieron que decantarse por alguno de los dos repertorios artísticos antes mencionados, en otros casos las obras tardaron demasiado en culminar: “adjudicadas a ciertos lineamientos y ejecutados con los recursos que pudieron contener y bajo las soluciones que la tradición artística regional o local realizó en el momento de su culminación” (Victoria, 1992: 222).

El propio Manrique indica neóstilos regionales, señala el caso de Oaxaca, donde la modalidad ocupa una columna abalaustrada (Manrique, 1971: 353), con lo que se infiere que debieron existir otras variaciones locales que deben estudiarse y ocuparse. En el caso del valle de Toluca, incluso con la gran influencia arquitectónica proveniente de la capital novohispana, con las novedades estilísticas edilicias, impulsadas por la academia o por las autoridades y artistas capitalinos, se puede corroborar que hubo elementos regionales en su arquitectura religiosa, como veremos más adelante.

En cuanto al neóstilo regional o de elementos similares en templos del valle de Toluca y cercanos, es menester indicar que se estudian específicamente las fachadas, ya que son el componente en donde más se observa esta particularidad y, además, muchos templos de materialidad más antigua decidieron remozar, agregar o realizar sus fachadas en la segunda mitad del siglo XVIII en el valle de Toluca. De hecho, los elementos del neóstilo en la región, frecuentemente ocupan tanto elementos *barrocos* como neoclásicos. Asimismo, Carlos Alfonso Ledesma señala algunos elementos neoclásicos que se manifiestan en el valle de Toluca a finales del siglo XVIII y principios del XIX como son: “las semicolumnas de la torre del Templo de Nuestra Señora del Carmen en Toluca o en ciertos elementos arquitectónicos de las fachadas religiosas de Tenancingo y el Santo Desierto del Carmen en el mismo municipio” (Ledesma, 2017: 15). Es decir, las modalidades están constantemente prestándose elementos.

Una vez señaladas las particularidades del neóstilo en la región, se procederá a describir los ejemplos más representativos. Se proponen dos submodalidades en el neóstilo regional con la

intención de ordenar o catalogar, para que se analicen y comprendan de mejor manera el neóstilo en el tiempo y espacio que analizamos. No se desea generar confusión con más conceptos, sino, al contrario, aclarar un panorama poco estudiado y complejo que se aplica a una zona específica. Las dos vertientes propuestas contienen características y elementos que el propio Manrique señala que son propias del neóstilo: la columna y la pilastra (Manrique, 1971: 346). De ahí que se proponga la submodalidad neóstila *acolumnada*: la cual inserta a las columnas de fustes cilíndricos, así como columnas sólidas y frecuentemente exentas, pero siendo, como se señaló, de manera ornamental, casi sin sustentar. Asimismo, la columna clásica aparece con fuste liso, tritostilas, salomónicas o con estrías, bajo la influencia del templo de Santa Prisca. Más adelante se detallarán algunos ejemplos vinculados a esta submodalidad como el templo de Santiago Tianguistenco o el de San Bartolomé Capulhuac. Indubitablemente contiene otros elementos de la modalidad como roleos, volutas, ventanas polilobuladas, entre otros. Existen, casos mixtos entre las antes mencionada y la aplilastrada.

La otra submodalidad propuesta es la *apilastrada* que recupera la pilastra y los entablamentos clásicos. Las pilastras pueden estar no ornamentadas u ornamentadas con el uso de estrías, almohadillado o acanalado. Se ocupan elementos del neóstilo como las líneas mixtas, peanas-nicho, también llamadas *fachadas nicho*, agrandamiento de la calle principal, entre otros. Manrique también señala que el neóstilo simplificó su decoración (1971: 358), en algunos casos nula; de ahí que veremos templos apilastrados con sus simples pilastras y entablamentos, mientras que en otros casos hay una profusión de decorados con argamasa con diversas figuras. Algunas fachadas están combinadas entre estas dos vertientes, esta

categorización no es única, sino que simplemente permite comprender la modalidad en su contexto regional e histórico bajo las formas que mantienen dichas fachadas de los templos.

A continuación, se presentan las descripciones de las fachadas de los templos que contienen un mayor número de elementos de tal modalidad y sus submodalidades propuestas en el valle de Toluca, así como algunos otros templos que no son parte del valle, pero que se encuentran en el Estado de México y que podrían llevar a un futuro estudio mayor en la entidad y sus conexiones. La descripción histórica y estética de la fachada es breve y concisa, específica del neóstilo.

APILASTRADOS

La Merced de Toluca

El primer elemento que lo corrobora son las pilastras toscanas, pues son primordiales en la fachada, no sustentan, pero sí detienen elementos de mínima importancia como entablamentos. Otro elemento neóstilo es el uso de guardamalleta en la fachada —también llamado medallón— de carácter sobrio. Otro más es la presentación de vanos en la fachada, asimismo, la calle central se agranda o cambia de forma, situación que aparece en la portada. Otra característica es la línea mixta existente en el remate de la fachada “así como el decorado clasicista que presenta. Se desconoce el arquitecto, pero se sabe por un lienzo de 1804, que el templo fue remozado, corroborando el tiempo de la modalidad neóstila en la Nueva España” (Ruiz, 2024: 80).



FOTOGRAFÍA 2.2. Fachada principal del templo de la Merced en Toluca. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Asunción de María de Tenango del Valle

Ledesma señala una relación formal entre este templo y el siguiente: el templo de Santa María Magdalena en Metepec (Reynoso, 2018: 105-112). Se sabe que “para finales del siglo XVIII, sufrió un incendio por lo que se debió reconstruir, señalado seguramente en la fachada, propia de finales de dicha centuria” (Parroquias, arquidiócesis de Toluca, 2021: 48). Dentro de la fachada se pueden observar los elementos neóstililos siguientes: peanas-nicho, en los dos primeros cuerpos; el uso de cuasi pilastra, pues son semicolumnas toscanas, además

de ser anchas en el centro y rasgos de arquitectura regional. Igualmente emplea las líneas mixtilíneas tanto en el remate como en la puerta principal. Hay empleo de estípites en el nicho central, volutas, ensanchamiento de calle principal y un óculo lobulado. Ledesma señala que: lo primordial es que las columnas vienen acompañadas de líneas y entablamentos mixtilíneos o lobulados (Reynoso, 2018: 109).

Resulta ser una fachada combinada, entre las pilastras y las columnas, pues las semicolumnas no están exentas, sin embargo, están organizada como si fueran pilastras.



FOTOGRAFÍA 2.3. Fachada del templo de la Asunción de María de Tenango del Valle. Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Santa María Magdalena de Metepec

La iglesia original seguramente fue muy pequeña “hasta que el administrador de la parroquia, el padre Cayetano Jacinto de Sotomayor, decidió ampliarla y remozarla en la segunda mitad del siglo XVIII” (Hinojosa, 1996: 53). Tiene un ensanchamiento en la calle principal, emplea semicolumnas, al igual que el templo de la Asunción, así como pilastras acanaladas en el arco del primer cuerpo. Contiene una ventana coral mixtilínea y usa línea mixta en la puerta principal. Hay tallas de flores, peanas-nicho y volutas. Sin dudas, muy semejante al templo de Tenango del Valle.



FOTOGRAFÍA 2.4. Fachada del templo de Santa María Magdalena.

Fuente: Ledesma (2017: 77).

San Juan Bautista de Metepec

Se sabe que fue realizada en la segunda mitad del siglo XVIII, ya que en 1754 el inmueble fue entregado “al sacerdote Cayetano Jacinto de Sotomayor, quien estuvo a cargo de las modificaciones de la fachada. Este mismo sacerdote estuvo administrando la parroquia de Santa María Magdalena y concluyó su remodelación” (Parroquias, arquidiócesis de Toluca, 2022: 24).



FOTOGRAFÍA 2.5. Fachada del templo de San Juan Bautista en Metepec. Fuente: Ledesma (2023: 32).

Es probable que este sacerdote tuviera injerencia en otras fachadas de templos en el valle, para confirmarlo sería necesario un estudio más profundo. El neóstilo está presente en el agrandamiento de la calle principal, el uso de la pilastra, en este caso decoradas con relieves de argamasa y elementos fitomorfos, un óculo mixtilíneo, así como líneas mixtas, un remate cuadrilobulado, entre otros aspectos (Reynoso, 2018: 104).

Existen otros templos del valle de Toluca que presentan elementos del neóstilo apilastrado y que solamente se enumeran aquí, aunque requieren estudios extensos para conocer sus vínculos. Entre ellos se encuentran el templo de la Santa Veracruz en Toluca, el templo de San Andrés Cuexcontitlán o la parroquia de Capultitlán.

ACOLUMNADOS

Santa María del Buen Suceso en Santiago Tianguistenco

Este es un templo que expone grandilocuentemente la modalidad neóstila, así como la influencia del templo de Santa Prisca en la Nueva España y en este caso, en el valle de Toluca. Su conexión es histórica, como formal. Su fachada ocupa seis columnas en el primer cuerpo y cuatro en el segundo cuerpo, dándole protagonismo a las mismas. “Estas son columnas tritostilas y salomónicas. Contiene un óculo polilobulado, dos peanas nicho en el segundo cuerpo, así como la inclusión de líneas mixtas en el escudo central y en la ventana coral” (Ledesma, 2023: 63-64). El templo fue terminado en 1797 (ver fotografía 1.4).

San Bartolomé Apóstol de Capulhuac

Como sucedió con el templo de San Juan Bautista en Metepec, “el convento agustino de Capulhuac pasó a manos seculares durante el siglo XVIII” (Parroquias, arquidiócesis de Toluca, 2022: 51-55). Su fachada contiene como elemento principal columnas, semiexentas, su calle principal se ensancha, emplea roleos y volutas en el remate de la fachada. Se ocupan las peanas nicho y contiene un óculo lobulado ovalado, otro elemento regional. Asimismo, emplea guardamalletas en las basas de las columnas, en semejanza al templo de Santiago Tianguistenco.



FOTOGRAFÍA 2.6. Fachada del templo de San Bartolomé Apóstol. Fuente: Acervo fotográfico de Emilio Ruiz Serrano (2024).

Nuestra Señora de Guadalupe, Gualupita, en Tianguistenco

El templo, como lo señala Ledesma “fue construido en 1679 y su posible consagración en 1725 empero, la portada de este templo guadalupano podría ubicarse por sus aspectos formales a finales del siglo XVIII y principios del XIX, aunque como se ha indicado, algunos elementos se encuentran en transición al neoclásico” (2017: 79). En la fachada del templo se aprecian ciertos elementos de la modalidad como cuatro columnas exentas de capital compuestas en el primer cuerpo, y dos de menores proporciones en el segundo. Emplea líneas mixtas en los remates de las columnas del primer cuerpo y dos florones. Igualmente, se emplean peanas-nicho en el primer cuerpo, peculiares por ser muy largas.



FOTOGRAFÍA 2.7. Fachada del templo de Nuestra Señora de Guadalupe.

Fuente: Ledesma (2017: 80).

Existen otros templos del valle de Toluca que presentan elementos neóstilos acolumnados y que solamente se enumeran aquí, aunque requieren estudios más profundos para conocer sus conexiones. Uno de ellos es el templo de Nuestra Señora de la Asunción en Xalatlaco, otro es el templo de Santa Clara de Asís en Lerma, que podría considerarse mixto, entre apilastrado y columnado, realizada en 1791.

Asimismo, hay otros templos cerca del valle o en el propio Estado de México que contienen elementos neóstilos, pero no se indaga en ellos a profundidad en este capítulo, sin embargo, se deben de tener en consideración; tal es el caso de la parroquia de la Inmaculada Concepción en Zacualpan o el templo de Santiago Apóstol de Chalco, remozado en 1780, y de gran semejanza con otros templos.

CONCLUSIONES

Además de las conexiones estilísticas que hemos reconocido visualmente, en algunos casos existen conexiones históricas. Las relaciones históricas vinculan a los templos de San Juan Bautista, María Magdalena, o la Asunción en Tenango, pues el cura Jacinto de Sotomayor, fue quien administró la conclusión de estos templos, desde 1754 a 1790 (Reynoso, 2018: 94). Otra conexión histórica es la que tienen los templos de Santa Prisca, Santiago Tianguistenco y posiblemente San Bartolomé Capulhuac. El arquitecto del templo de Santiago Tianguistenco tuvo parentesco familiar con el benefactor del templo taxqueño, además de ser el realizador de otro templo neóstilo: san Felipe Neri en Querétaro. Seguramente la influencia arquitectónica se vio reflejada en la fachada de san Bartolomé Capulhuac (Reynoso, 2018:

104). Sería necesario indagar, en el futuro, sobre arquitectos del valle o personajes como el sacerdote Sotomayor. Entre los arquitectos estuvieron Cayetano de Sigüenza, Ignacio Castera o Diego Duran. Igualmente, no se enumeraron todos los templos, simplemente los más connotados, por lo que este estudio es una aproximación.

Es difícil conocer cuándo desaparecen o se transforman los elementos de la modalidad neóstila a otras, en específico a la posterior, la neoclásica, sin embargo, como lo señala Ledesma, son los primeros ejemplos neoclásicos, representados en los templos de San Pedro Calimaya, en San Martín Ocoyoacac, el templo del Calvario de Tenango o el santuario de Chalma. “Pues, aunque algunos mantienen las columnas, se desaparecen las líneas mixtas, se dejan de emplear los óculos lobulados entre otros elementos que pudieran dar razón de una posible culminación del neóstilo y la consolidación de un neoclásico regional” (Ledesma, 2017: 93). Este tópico requiere un estudio a profundidad para conocer influencias y conceptos para que en un futuro se pueda señalar un neoclásico regional en el valle de Toluca.

El aproximarse a los templos del valle de Toluca, mediante la Historia del Arte permite reflexionar el contexto regional y el arte en la zona, además de ser un esmero por la protección y difusión de este patrimonio que continuamente es mutilado, intervenido o transformado sin previo aviso. La arquitectura religiosa novohispana en el valle de Toluca sigue aportando y ofreciendo saberes que relatan la historia de la región y que, junto a otros estudios de la etapa novohispana, como la religiosidad, la urbanística o la materialidad dé valor y reconocimiento al valle.

REFERENCIAS

- Fernández, Martha (1993). El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 16 (64), 31-45. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1993.64.1666>.
- Flores Flores, Oscar (2020). El sagrario de la Catedral de México y la consolidación del estípite como elemento innovador en la arquitectura de la Nueva España en Pablo Amador Marrero (coord.). *Historia del arte y estudios de cultura visual. 85 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM.
- Hinojosa, María de Lourdes (1996). *Casas y Guardianes de Dios en Metepec*. Ayuntamiento de Metepec.
- Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso (2017). *El inicio de la arquitectura neoclásica en el centro-sur del Estado de México. Los casos de Ocoyoacac, Lerma, Tenango del Valle, "Gualupita", Tenancingo y Chalma*. UAEMEX. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/65424>
- Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso (coord.) (2023). *Rutas de arte sacro y devoción. Un patrimonio mexiquense*. FOEM.
- Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso y Melgoza Sánchez, Carlos Yeshua, (2022). Arquitectura y devoción: el santuario de Nuestra Señora de los Dolores del Rayo en Zinacantepec. *Legado de arquitectura y diseño*, 17 (31), 69-76. <https://legadodearquitecturaydiseno.uaemex.mx/article/view/15635>
- Loera Chávez y Peniche, Margarita (2006). *Memoria India en templos cristianos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Manrique, Jorge Alberto (1971). "El neóstilo": La última carta del Barroco mexicano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 20 (3)79, 335-367. <https://repositorio.colmex.mx/concern/articles/2n49t2245?locale=es>

- Réau, Marie Thérèse (1991). *Portadas franciscanas. La decoración exterior de las iglesias de México en el siglo XVIII: Región de Texcoco, Toluca, Tepalcingo y Sierra Gorda*. Gobierno del Estado de México.
- Reynoso Rodríguez, Christian (coord.) (2018). *En el cerro de los Magueyes: Metepec, de la época prehispánica al siglo XX*. FOEM.
- Ruiz Serrano, Emilio (2024). *La Historia del exconvento y templo de la Merced de Toluca. Arquitectura, arte y patrimonio*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma del Estado de México. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/141023>
- Ruiz Serrano, Emilio (2024). Acervo fotográfico digital.
- Serrano Barquín, Héctor (2024). Acervo fotográfico digital.
- Victoria, José Guadalupe, Vargas Lugo, Elisa y Uriarte, María Teresa (comps.) (1992). *Regionalización en el arte. Teoría y praxis*. Difocur Sinaloa.

MEDIATECA

- INAH. [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(san%20juan%20chiquito%20toluca\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(san%20juan%20chiquito%20toluca))
- Parroquias, arquidiócesis de Toluca (2022). México. Pranadis. Vol. I y II. <https://arquiocesistoluca.org.mx/>
- Fototeca Ricardo Rosas. Facultad de Humanidades: UAEMEX. <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2433/2385>
- Gobierno del Estado de México. Santiago Tianguistenco <https://descubre.tianguistenco.gob.mx/>
- Guadarrama Rivera, Yabel. Fotografía del autor. 2023. <https://capulhuachistoriaytradicion.blogspot.com/2013/06/capulhuac-de-mirafuentes.html>

CAPÍTULO 3

Pintura y arquitectura novohispana en los templos pertenecientes al convento de Toluca, vista desde un inventario del siglo XVIII

*María Teresa Ocampo Camacho
Guillermo Jaimes Benítez*

Los documentos custodiados en los archivos eclesiásticos novohispanos dan cuenta de los procesos de conformación, consolidación y desarrollo de la sociedad virreinal. Sus páginas encierran información que, al llegar a los ojos de un investigador, iluminan el camino para reconstruir la historia desde diversos aspectos: económico, demográfico, religioso e incluso el artístico. Tal es el caso del presente capítulo que tiene como base un inventario de ornamentos y vasos sagrados pertenecientes al antiguo convento franciscano de la Asunción de Toluca.

Iniciamos señalando que el Convento de la Asunción de Toluca fue una de las primeras construcciones del siglo XVI, realizado sobre terrenos donados a los frailes franciscanos por el cacique indígena Don Juan Cortés Coyotzin. La edificación de este espacio religioso culminó aproximadamente en 1555 (Frost, 1998) y según Nicolás León, la noticia más antigua tocante al convento, fue referida por autores del siglo XVI y corresponde a la *Relación* del viaje de Fray Alonso Ponce, comisario general de los franciscanos, escrita en 1585, señala que:

El Convento es bueno y bien edificado, está acabado con su claustro alto y bajo, Iglesia, dormitorios y huerta, en la cual se hace muy buena hortaliza y se dan duraznos y tunas de maravilloso sabor. Había a la sazón en aquel convento estudio de Teología y muchos estudiantes; cuando no los hay, moran en él de ordinario cuatro religiosos (León, 1969: 23).

En otras crónicas se menciona que el Convento de la Asunción de Toluca, además de estar habitado por frailes, fungía como casa de estudiantes de artes; así lo escribe Fray Agustín de Vetancourt en su *Chronica de la Provincia del Santo Evangelio de México y Menológico Seráfico*, elaborada en el siglo XVII. Relata que en este edificio vivían cerca de 30 conventuales y había celdas suficientes, así como un dormitorio separado que era vivienda de coristas; describe, además, la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, las capillas adjuntas y cofradías que formaban parte de este centro espiritual (Vetancourt, 1697).

Por lo que se refiere a la labor evangelizadora del valle de Toluca, este recinto religioso tuvo un papel trascendental al administrar poco más de 20 poblados entre ellos: La Transfiguración Capultitlán, San Juan Tilapa, Santiago Tlacotepec, Nuestra Señora de la Asunción Cacalomacán, San Buenaventura Huajuapán, San Antonio Tlaltzintlan, San Mateo Oxtotitlán, Nuestra Señora de los Ángeles Tecaxic, San Martín Totoltepec, San Francisco Calixtlahuaca, San Pablo Autopan, La Transfiguración Tlachaloya, San Andrés Cuexcontitlán, San Cristóbal Huichochitlán, San Lorenzo Tepaltitlán, San Mateo Oztacatipac, San Pedro Totoltepec, Santa María Totoltepec, Santa Ana Tlapaltitlán, Santiago Miltepec, Santa Cruz Atzacapotzaltongo y Santiago Tlaxomulco.

Además de los pueblos anteriormente escritos, los religiosos franciscanos del convento de Toluca atendían los barrios de San Bernardino de Sena Socoyotitlán, San Miguel Pinahuyzco (Apinahuizco), Santa Barbara Mixcoac, Santa Clara Cozcatlán, Santa María Yancuitlalpan, San Juan Bautista Mazatlán, Santa María Magdalena Tlacopa, San Sebastian Xalpan, Nuestra Señora de los Ángeles Huitzila y San Juan Evangelista Quauhcyngo.

Durante poco más de tres siglos, los frailes del Convento de la Asunción acudieron a cada uno de los pueblos y barrios para administrar en ellos los sacramentos, recibir el diezmo y celebrar la eucaristía; pero también realizaron visitas a los templos y capillas para analizar la situación espiritual y material en que éstos se encontraban; la información recabada quedaba registrada en los diferentes libros del archivo parroquial.

Con respecto al registro de la información relativa a la administración sacramental y organización de la vida conventual, es relevante señalar que de forma general en la Nueva España, al inicio del virreinato, ésta fue compilada indistintamente conforme al real saber y entender de los frailes y fue hasta 1555, con el primer Concilio Provincial Mexicano, cuando se emitieron las primeras disposiciones encaminadas a normar el origen y funcionamiento de los archivos parroquiales, mismas que fueron ampliándose en los Concilios Provinciales de 1565, 1585 y 1771 (Jarquín, 2015).

Gracias a estas disposiciones surgieron muchos de los Archivos Conventuales que conocemos hoy en día, entre ellos el Archivo del Convento de Toluca, aunque lamentablemente, como casi todos los archivos eclesiásticos del país, éste sufrió pérdida, saqueo y desaparición de información, debido a los ajustes

políticos, guerras e invasiones por las que atravesó México durante el siglo XIX; pero también fue afectado por la demolición de la iglesia antigua que dio paso a la construcción de la actual catedral a mediados del siglo XIX.

En el año de 1850, los vecinos y autoridades religiosas del convento franciscano de la ciudad de Toluca, se congregaron para tratar el tema de la demolición de la iglesia antigua para construir un nuevo templo que, además, pudiera funcionar, en un futuro cercano, como catedral; tema que después de ser consultado por el fraile encargado del convento con el Obispo de México y bajo la condición de que se concluyera el proyecto y la ciudad no quedara sin templo, fue aprobado y se procedió a desocupar el inmueble (León, 1969).

De acuerdo con un testimonio de la época, se llevó a cabo la demolición del antiguo templo y se menciona que Fray Buenaventura Merlín, promotor de la obra de reedificación, repartió entre los pueblos administrados por el convento algunas de las imágenes de talla y lienzos que se hallaban en los colaterales del templo principal, a cambio de su trabajo para dar inicio al proyecto de la nueva iglesia:

[...] con tal objeto convocó a los pueblos y después de trasladar a la Sacristía de la Capilla de la Tercera Orden, designada para servir de Parroquia, todos los paramentos, vasos sagrados, imágenes de mayor mérito y veneración, órgano y cuanto bueno existía en la iglesia que debía ser destruida; ofreciendo por otra parte a los pueblos como retribución del trabajo que debían emprender, los colaterales e imágenes de menor importancia, para el ornato de sus respectivas capillas y se comenzó a dismantelar el templo (León, 1969: 68).

Lamentablemente aún no se ha encontrado un registro detallado de lo que fue entregado a los pueblos, pero afortunadamente muchos de los ornamentos, vasos e imágenes de mayor valía fueron conservados en el templo de la Tercera Orden, hoy parroquia de San José El Sagrario, donde además fueron trasladados la mayor parte de los libros del convento, al menos los correspondientes a la administración. Gracias a esta acción y al cuidado de los miembros de la Orden Tercera, el archivo continúa resguardado en la parroquia de El Sagrario y hoy en día es posible consultar los libros que suman 240, entre sacramentales, de diezmos y cofradías.

Los libros que se encuentran en el Archivo del Convento de Toluca contienen información correspondiente a la vida sacramental de la ciudad, pero también de los pueblos, barrios y haciendas atendidas por los religiosos del convento franciscano. Además, en este repositorio documental también se encuentra gran cantidad de correspondencia, sermones, planos e inventarios que tratan diversos aspectos de la vida social de la ciudad y gracias a los cuáles quienes nos dedicamos al estudio y rescate de la memoria histórica hemos logrado reconstruir parte de la historia local.

PINTURA Y ARQUITECTURA NOVOHISPANA EN LOS TEMPLOS PERTENECIENTES AL CONVENTO DE TOLUCA

El inventario objeto de este capítulo es un documento inédito encontrado durante la etapa de limpieza, catalogación y conservación de una parte del archivo histórico del convento de Toluca, realizada en 2018. Es un pequeño libro que lleva por título: *Ynventario de los paramentos, vasos sagrados y demás bienes que se hallan en las yglesias de los pueblos y barrios de esta Doctrina de Señor San Joseph de Toluca.*

Se trata de un escrito contenido en un libro forrado en piel, dividido en dos secciones: la primera corresponde al inventario realizado con motivo de una visita pastoral de 1795 y la segunda parte fue escrita en 1805 con el objetivo de cotejar la información de la anterior, con miras a la visita pastoral que se realizaría en 1807, de la cual hasta el momento no se han encontrado mayores datos.

La visita realizada en 1795 al convento parroquial de San José de Toluca fue efectuada por Alonso Núñez de Haro y Peralta, arzobispo de México, el 27 de noviembre. Fue en ese momento que, bajo las órdenes del entonces cura de Toluca, fray Juan de Moctezuma, se elaboró el *Ynventario de los paramentos, vasos sagrados y demás bienes que se hallan en las yglesias de los pueblos y barrios de esta Doctrina de Señor San Joseph de Toluca*, a fin de presentarlo al arzobispo. De acuerdo al auto de visita, el arzobispo Núñez permaneció en el curato de Toluca sin recorrer de manera personal las iglesias de pueblos y barrios.

El contenido del documento, como su nombre lo indica, contiene una descripción de aquellos objetos dedicados al culto religioso, es decir las vestiduras y vasos sagrados utilizados dentro de la celebración eucarística; pero también describe de manera general cada una de las iglesias, mencionando elementos arquitectónicos como el atrio, torres, campanas, cementerios y, en algunos casos, es señalado el estado de reedificación o destrucción de los espacios.

Los pueblos que en ese momento pertenecían al convento y que aparecen en el inventario son los siguientes:

- Pueblo de Santiago Tlacotepec y su barrio San Juan Bautista
- Pueblo de la Transfiguración del Señor de Capultitlán
- Pueblo de San Buenaventura
- Pueblo de Señor San Antonio
- Pueblo de Cacalomacán
- Pueblo de Señora Santa Anna (*sic*)
- Pueblo de San Lorenzo Atlapaltitlán (*sic*)
- Pueblo de San Mateo Ocosaticpac (*sic*)
- Pueblo de Ostotitlán (*sic*)
- Pueblo de San Pedro Tototepec (*sic*)
- Pueblo de Santa Cruz Axcaputzalco (*sic*)
- Barrio de San Sebastián
- Pueblo de San Pablo con su barrio
- Barrio de San Nicolas Tlachaloya
- Pueblo de San Andrés
- Pueblo de San Cristóbal
- Barrio de San Marcos
- Barrio de Santiago Tlaxomulco

Diez años después, para 1805, los pueblos y barrios visitados fueron los siguientes:

- Pueblo de Santiago Tlacotepec y su barrio San Juan Bautista
- Pueblo de la Transfiguración del Señor de Capultitlán
- Pueblo de San Mateo Sacatipac (*sic*)
- Pueblo de San Sebastián
- Pueblo de San Andrés
- Pueblo de San Pablo y su barrio
- Barrio de Tlachaloya
- Pueblo de San Christóbal (*sic*)
- Pueblo de San Lorenzo
- Pueblo de Santana (*sic*)

- Pueblo de Nuestra Señora de los Ángeles Huichila (sic)
- Barrio de Santiago Tlaxomulco
- Barrio de Santa Bárbara Tepepan
- Pueblo de San Mateo Ostotitlán (sic)
- Pueblo de San Buenaventura
- Pueblo de Cacalomacán
- Pueblo de San Juan Bautista
- Barrio de San Juan Evangelista
- Pueblo de San Antonio
- Pueblo de San Bernardino
- Barrio de Santa Clara
- Barrio de Santa Cruz
- Barrio de San Marcos
- Barrio de Santiago Mitepec (sic)

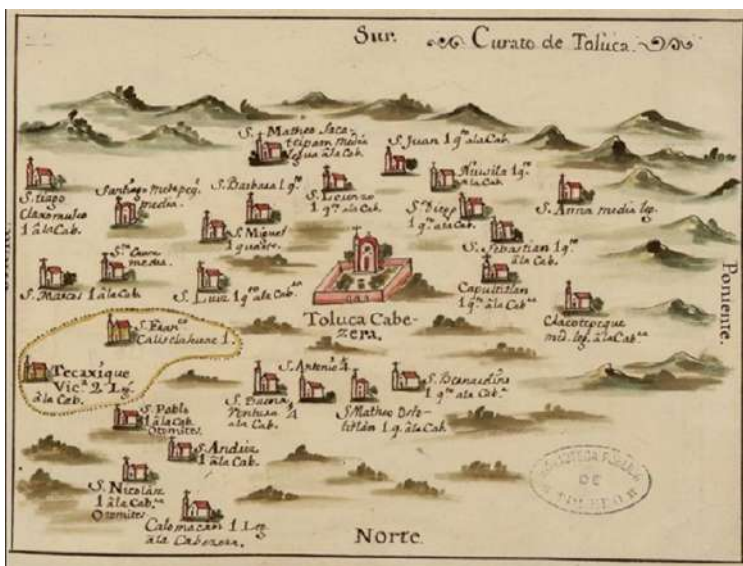


ILUSTRACIÓN 1. Mapa del Curato de Toluca 1767.

Fuente: Alzate y Ramírez (1967).

Es interesante señalar que en el transcurso de los diez años que existen entre ambas visitas, se presentaron cambios de categorías políticas como en el caso de San Sebastián que, de tener el estatus de *barrio* hasta finales del siglo XVIII, para el siglo XIX ya era considerado como *pueblo*.

Respecto a la descripción arquitectónica de las iglesias de estos pueblos y barrios, encontramos que la mayor parte coincide en elementos como las torres, con su respectiva cantidad de campanas, cementerio, coro, rejas, púlpito, presbiterio, altares, bautisterio, sacristía y colaterales.



FOTOGRAFÍAS 3.1 y 3.2. Izquierda, Torre de la parroquia de Santa Ana Tlalpatitlán, Toluca. Derecha, Torre de la parroquia de San Sebastián, Toluca. Fuente: *Acervo fotográfico de María Teresa Ocampo (2024)*.

En cuanto al interior de los templos se vislumbra la existencia de más de 398 lienzos con las advocaciones locales veneradas en cada lugar, asimismo más de 170 santos tallados en madera y 48 crucifijos; elementos que dan cuenta de la gran producción y adquisición de arte en la zona.



FOTOGRAFÍA 3.3. Ilustración de tres esculturas virreinales pertenecientes al pueblo de Santa Ana Tlapaltitlán, Toluca.

Fuente: Acervo fotográfico de María Teresa Ocampo (2024).



FOTOGRAFÍAS 3.4. Detalles de casullas y dalmáticas novohispanas resguardadas en la parroquia de Santa Ana Tlapaltitlán, Toluca.

Fuente: Acervo fotográfico de María Teresa Ocampo (2024).

El inventario aporta información interesante acerca de la procedencia de los objetos, principalmente vestiduras litúrgicas elaboradas con telas traídas de Bretaña, Damasco, China, Milán, Campeche, Francia y España. Asimismo, encontramos al menos 15 técnicas distintas de elaboración de los objetos: encarnado, labrado, tallado, brocato; perciana; anteaada(o), sobredorado, cincelado, madera pintada, forrado, deshilado, bordado, clave-teado, dorado y estofado.

Cabe resaltar la variedad de materiales que son descritos, al menos 58, entre los que podemos mencionar: madera de cedro, estopilla, oro, chamelote, encajes, piedra colorada, oro falso, plata, seda, latón, cobre, plumas, terciopelo, hoja de lata, sangalete, papel, cantera, granadillo, tela de Francia, hueso, concha, vidrio, tela encarnada, piedras encarnadas azules y verdes, capichola azul, nácar y carmesí, barro, tissu, ruan, piedra negra, mitán, glase, lampaso, galón (plata, dorado y oro), flecos de plata y oro, tecale, cotense, ayacaguite, tafetán, sala, piedra chicula, tela de china, estaño, tela de primavera, tela mexicana, razo liso, algodón, listón, ilustrina, razo de china, cambray, listón de lana, cotense florete y grisete.



FOTOGRAFÍAS 3.5 y 3.6. Izquierda, Detalle de galón de plata. Derecha, capillos de capa pluvial, conservados en la parroquia de Santa Ana Tlapaltitlán. Fuente: Acervo fotográfico de María Teresa Ocampo (2024).

Algo que llama la atención es la cantidad importante de elementos como los órganos musicales que se contabilizan en diez, todos mencionados con suficiente número de cantores. En algunos de los pueblos, además, se señala qué imágenes tenían cofradía y algo que es digno de mención es la existencia de dos teponaztles en la parroquia de San Pedro Totoltepec; instrumentos musicales que además fungían como parte importante en la transición política de los pueblos.

EL INVENTARIO COMO HERRAMIENTA PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA GEOGRAFÍA ARTÍSTICA

La construcción de inventarios artísticos es una práctica común dentro del desarrollo de la modernidad. Su constitución tiene como fundamento el registro pormenorizado de los bienes que integran un espacio artístico con diferentes finalidades, siendo la primordial, el cuidado y resguardo de éstos. Para la historia del arte son fundamentales, ya que permiten la reconstrucción de las formas sociales que adoptan las diversas prácticas artísticas y los objetos o espacios que surgen de éstas. La historiografía de la Historia del Arte cuenta con un número cada vez mayor de estudios que tienen como base, el análisis minucioso de los inventarios, pudiendo establecer programas de investigación fructíferos que han modificado nuestro entendimiento del arte.¹

¹ Vale la pena recordar trabajos seminales que utilizaron los inventarios como punto de partida, entre lo que se hallan los estudios de Elisa Vargaslugo sobre la vida de Juan Correa o bien, los realizados por el Museo del Prado sobre la colección de la dinastía de los Habsburgo. Véase Vargas Lugo de Bosch, Elisa y Victoria, José Guadalupe (1985). *Juan Correa: su vida y su obra*. Universidad Nacional Autónoma de México y Checa Cremades, Fernando (Ed.). (2023). *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*. Ediciones Doce Calles.



FOTOGRAFÍA 3.7. Detalles de pintura novohispana de momentos de la celebración de la misa, S. XVIII. Parroquia de San Felipe Tlalmimilolpan, Toluca. Fuente: *Acervo fotográfico de Luis Chimal (2024)*.

El contenido de un inventario no sólo es un proceso de registro, sino que además contiene una serie de valorizaciones concretas sobre los elementos que en éste se enlistan. La selección y discriminación de determinados objetos o espacios da cuenta de las intenciones existentes detrás de quien o quienes lo elaboraron, los lugares de procedencia, su utilización y, además, las condiciones materiales que las influyen.

A pesar de que el impulso que movió a su creación es diferente en cada caso, los inventarios muestran una continua preocupación por la descripción detallada de los elementos que los componen, cosa que permite elaborar las rutas que siguieron, los espacios que llenaron y las actividades que se desplegaron alrededor de éstos (Furlotti, 2011: 211). El abordaje metodológico de los inventarios normalmente se ha trabajado a partir

de diversas líneas de investigación, relacionadas en múltiples ocasiones con cuestiones biográficas, de registro, materialidad, historia de los estilos, entre otras.

Es el propósito de esta segunda sección del presente trabajo de investigación examinar el inventario y proponer su estudio para la reconstrucción de una geografía artística de la ciudad de Toluca durante las últimas décadas del siglo XVIII, justo ante el fin del orden colonial que dio origen a los espacios y objetos que se describen en éste.

El término *geografía artística* se refiere al estudio de la distribución espacial de objetos artísticos de diversa naturaleza y la influencia que el medio circundante ejerce sobre éstos para su creación, distribución y circulación, así como las redes que surgen de tales interacciones (Argan, 1986). Su determinación primaria incluye, además, el entendimiento de las políticas y las estructuras sociales que permiten la interacción de los diversos elementos contenidos dentro de ésta (Kauffman, 2004).

En el caso del inventario que nos ocupa en este texto, su conformación ayuda a vislumbrar la configuración de una geografía artística de la ciudad de Toluca en el siglo XVIII. El contenido, elaborado de una manera secuencial y ordenada, puede leerse como un intento de mapeo de los espacios más importantes de la geografía artística toluqueña, con el propósito de ordenar y poder hacer uso de esta información en el momento que fuese necesario. Al examinar con atención, se observa que la minuciosidad con la que se hizo el registro de cada uno de los elementos tenía como propósito informar de manera amplia, el grado y condición que tenía cada uno de éstos en su asociación con la ritualidad católica cotidiana y con la vida parroquial de los

pueblos y barrios administrados por la hermandad franciscana establecida ahí desde el siglo xvi.

El inventario de bienes religiosos del convento de Toluca, meticulosamente compuesto, refleja una metodología casi científica en la catalogación de objetos que trascienden su valor funcional o decorativo. Este enfoque riguroso no sólo buscaba preservar información sobre los bienes, sino también administrar y comprender el patrimonio cultural y artístico en un periodo de profundos cambios sociales y económicos. La precisión del inventario permite un análisis detallado de cómo los objetos artísticos y religiosos se distribuyeron a lo largo del valle de Toluca, ofreciendo una cartografía de los procesos artísticos vividos durante los trescientos años del dominio colonial español.

Cada entrada en el inventario, desde textiles bordados hasta cálices de plata y esculturas en madera, no sólo indica su ubicación física, sino que también muestra su integración en las redes de devoción y las prácticas litúrgicas que definen la espiritualidad de la región, un fenómeno destacado por Riello (2012) en su exploración del arte de los conquistadores y su impacto cultural. Por ejemplo, las entradas del inventario que describen “casullas de damasco y seda bordadas con hilos de oro” ilustran la conexión entre la geografía del valle de Toluca y las rutas globales de comercio, especialmente el intercambio con Asia mediante el Galeón de Manila. Estos textiles, utilizados en la liturgia católica, no sólo cumplían funciones ceremoniales, sino que también eran testimonios de la riqueza de los intercambios globales y de la capacidad de los artesanos locales para integrar materiales y técnicas extranjeros en creaciones arraigadas en las prácticas religiosas llevadas a cabo por las comunidades toluqueñas.

El uso de plata en los utensilios litúrgicos, como los *cálices de plata sobredorada* documentados en el inventario, refleja no sólo la importancia que tenía el metal dentro de la economía novohispana sino también su importancia simbólica y funcional en la liturgia. Estos objetos, que destacan por su elaborada ornamentación, son ejemplos claros de cómo los recursos naturales se transforman en símbolos de divinidad y devoción, evidenciando la sofisticación de las técnicas metalúrgicas adaptadas para fines religiosos y artísticos, un fenómeno también observado por Gruzinski (1993) en su análisis de la negociación cultural en el arte colonial.



FOTOGRAFÍA 3.8. Incensario y naveta de plata, parroquia El Sagrario, Toluca. Fuente: Acervo fotográfico de María Teresa Ocampo (2024).

Además, el inventario ofrece una visión detallada de la vida parroquial y la organización eclesiástica en Toluca, subrayando cómo los franciscanos influenciaron la disposición y el uso de los espacios sagrados, así como la creación de edificios religiosos para la propagación del culto y la generación de lazos

entre la comunidad. La presencia de objetos específicos en determinadas iglesias y capillas revela el devenir de las jerarquías eclesiásticas, las prioridades de la orden y las diferencias en las prácticas religiosas de diversos sectores de la población. La presencia recurrente en el inventario de figuras como Nuestra Señora de la Asunción y san José indica una profunda veneración arraigada a estos iconos santos, que ocupan un lugar central en la vida espiritual de las comunidades del valle de Toluca.

La documentación de *púlpitos de madera tallada y dorada y las esculturas de santos y figuras bíblicas* en el inventario no sólo embellecen los espacios religiosos, sino que también funcionan como herramientas catequéticas, facilitando la enseñanza de la doctrina a una población mayoritariamente analfabeta. Estas obras, realizadas por artesanos locales que utilizaban técnicas tanto indígenas como europeas, son testimonios vivos de la fusión cultural que caracteriza este periodo de la historia mexicana.

El documento permite entender la función y la distribución de los espacios sagrados en las iglesias de Toluca. La organización detallada de los altares, las sacristías y los baptisterios, con sus respectivos objetos y ornamentos, revela una planificación cuidadosa, destinada a cumplir con las necesidades litúrgicas y devocionales de la comunidad. Por ejemplo, la iglesia de San Antonio incluye una descripción precisa del baptisterio con su pila labrada y vasitos de plata para los óleos sagrados, subrayando la importancia del bautismo y la sacralidad del agua bendita. Esta meticulosa organización del espacio y los objetos sagrados refleja una relación intrínseca entre el arte y la religión, donde cada elemento artístico estaba diseñado para servir y elevar la experiencia espiritual de los fieles.



FOTOGRAFÍA 3.9. Detalles de pintura novohispana de momentos de la celebración de la misa, s. XVIII. Parroquia de San Felipe Tlalmimilolpan, Toluca. Fuente: Acervo fotográfico de Luis Chimal (2024).

El inventario de bienes religiosos de los pueblos pertenecientes al convento de Toluca, al ser analizado en profundidad, ofrece una valiosa oportunidad para entender no sólo los objetos en sí, sino también los contextos sociohistóricos y culturales que les dieron forma y significado. Al tratar estos inventarios no únicamente como listas empíricas, sino como textos narrativos y multivalentes, se puede desentrañar cómo estos documentos funcionan como elementos en la creación de una geografía artística puntual (Riello, 2013: 135-137).

Estos inventarios deben ser leídos contra la corriente, es decir, explorando sus significados más allá de la simple descripción de objetos. Aplicando esta metodología, el inventario del valle de Toluca puede ser visto como una herramienta que además

de registrar la posesión de bienes, articula la identidad y las aspiraciones de las comunidades que lo elaboraron. Por ejemplo, la inclusión detallada de objetos de lujo como los ornamentos de plata y los tejidos importados refleja un esfuerzo por mostrar devoción y estatus, proyectando una imagen de riqueza y conexión con redes más amplias.



FOTOGRAFÍA 3.10. Cristo tallado en madera, S. XVIII, detalle. Parroquia de San José El Sagrario, Toluca. Fuente: *Acervo fotográfico de Luis Chimal (2024)*.

El inventario también destaca la importancia de la materialidad y la estética en la vida religiosa, aspectos que son esenciales para entender estos documentos. Los objetos litúrgicos detallados en el inventario además de tener un objetivo funcional ayudaban a elevar la experiencia espiritual de los feligreses, transformando

así las iglesias en espacios sagrados de gran impacto visual y emocional. Este énfasis en la estética y la materialidad sugiere una intersección profunda entre lo sagrado y lo artístico, donde el arte embellece, pero además educa e inspira.

Siguiendo la idea de que los inventarios son representaciones sociales y legales, el texto plasmado en el documento de estudio puede ser visto como una afirmación de identidad y poder dentro de la comunidad. Al detallar meticulosamente los bienes y su estado, el inventario preserva la memoria de estos objetos, y además legitima y consolida el prestigio de las instituciones religiosas locales, en este caso, el de la Orden Franciscana que se encargó de los asuntos espirituales de los distintos pueblos del valle de Toluca.

Este acto de catalogación y organización de los bienes refleja un esfuerzo por controlar y valorizar los objetos sagrados, situándolos dentro de un marco legal y social que reforzaba su importancia y su significado (Belknap, 2004). Este enfoque también invita a considerar el rol de la autoría y los contextos de producción de estos inventarios.

CONCLUSIONES

En el caso del valle de Toluca, el inventario puede ser entendido como un documento producido con fines específicos, ya sea para la gestión interna de los bienes, la rendición de cuentas a autoridades superiores, o como un registro para futuras generaciones. Este contexto de producción influye en cómo se describen y se valoran los objetos, reflejando las prioridades y preocupaciones de quienes elaboraron el inventario.

Al aplicar un análisis basado en la conceptualización de la geografía artística, se puede apreciar la riqueza de estos documentos como fuentes de conocimiento multifacéticas que aportan luz sobre temas diversos, desde lo material hasta lo económico.

Estudiar la distribución espacial de las obras de arte y la influencia del entorno geográfico en su creación, difusión y recepción, ayuda a dar cuenta de los intercambios y las rutas que se establecieron en el ambiente artístico toluqueño en la transición hacia el siglo XIX y la posterior disolución del mundo novohispano donde los artefactos artísticos producidos en esta temporalidad y localizados en tales espacios sagrados, tomarán una dimensión distinta a la luz de la modernidad nacional.

El rescate, análisis y difusión de documentos como este inventario sin duda es importante para contribuir a la reconstrucción de la memoria histórica de la ciudad de Toluca y abre puertas para aquellos profesionistas interesados en abundar más acerca de los distintos temas que se pueden estudiar a través de los datos contenidos.

REFERENCIAS

- Alzate y Ramírez, José Antonio de (1967). *Atlas de Eclesiástico del Arzobispado de México*.
- Argan, Giulio Carlo (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad. Laia*.
- Belknap, Robert (2004). *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*. Yale University Press.

- Chimal, Luis (2024). Acervo fotográfico digital.
- Checa Cremades, Fernando (Ed.). (2023). *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria (siglos XVI y XVII)*. Ediciones Doce Calles.
- Chronica de la Provincia del Santo Evangelio de Mexico quarta parte del Teatro Mexicano de los successos religiosos [3GR-7080]. (n.d.). <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=1048>
- Frost, Elsa Cecilia (1998). La evangelización en el valle de Toluca, en Ma. Teresa Jarquín Ortega y Miño Grijalva (Coords.), *Historia General del Estado de México*, vol. 3, p. 140). El Colegio Mexiquense, Gobierno del Estado de México.
- Furlotti, Bárbara (2012). *A Renaissance Baron and His Possessions: Paolo Giordano I Orsini, Duke of Bracciano (1541-1585)*. Brepols.
- Gruzinski, Serge (1993). *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y Occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica.
- Jarquín Ortega, María Teresa (Coord.). (2015). *Voces indígenas en cuatro archivos parroquiales de la Orden franciscana: Calimaya, Metepec, Toluca y Zinacantepec*. El Colegio Mexiquense, A.C.
- Kaufmann, Thomas (2004). *Toward a Geography of Art*. University of Chicago Press.
- León, Nicolas (1969). *El Convento franciscano de la Asunción de Toluca*. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- Ocampo, María Teresa (2024). Acervo fotográfico digital.
- Riello, Giorgio (2013). Things seen and unseen: The material culture of early modern inventories and their representation of domestic interiors, en P. Findlen (Ed.) *Early Modern Things: Objects and Their Histories, 1500–1800* (p. 127). Routledge.

Vargas Lugo de Bosch, Elisa y Victoria, José Guadalupe (1985). *Juan Correa: su vida y su obra*. Universidad Nacional Autónoma de México.

ARCHIVOS

Archivo Parroquial de San José El Sagrario, Toluca, México.

CAPÍTULO 4

La capilla de Santa Teresa en el templo de Nuestra Señora del Carmen: arte e historia

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Clara Inés De la Rosa Barreto

En este texto se analizarán por primera vez las pinturas que se encuentran en la capilla de Santa Teresa de Ávila en el templo de Nuestra Señora del Carmen, en la ciudad de Toluca. El recinto usualmente no se encuentra abierto a la feligresía. El interior de este espacio fue remodelado a mediados del siglo xx; y afortunadamente se han conservado varias pinturas dieciochescas que debieron exhibirse en retablos o marcos virreinales que hoy ya no existen. De acuerdo con una publicación de 1939 aún era posible apreciarlos en esa fecha, pero no contamos con datos de su apariencia (Ceuleneer, 1939: 22).

También quisiéramos enfatizar el aspecto inédito de esta información que nos obliga a describir las características principales de las pinturas (medidas, materiales, ubicación, autor y posible fecha de elaboración) y, posteriormente, exponemos una breve descripción acompañada de una interpretación desde la Historia del Arte. Reconocemos en este escrito un primer acercamiento a este importante conjunto de pinturas que viene a desmentir, una vez más, la supuesta escasez de arte novohispano en el valle de Toluca.

La pintura virreinal en México es una de las herencias más valiosas de nuestro pasado y una de las mayores riquezas artísticas. No obstante, aún queda mucha obra por estudiar. Esta tarea pendiente permitiría apreciar mejor su valor histórico y estético como un patrimonio tangible que debemos proteger. Cabe agregar que el arte sacro se extendió por todo el territorio de la Nueva España, pues era parte fundamental del culto católico en ese tiempo. Además de completar y formar una unidad con las otras artes plásticas de la arquitectura y la escultura, en una innumerable cantidad de templos, capillas, conventos y catedrales que durante los tres siglos del periodo colonial se construyeron en nuestro país y constituyeron el centro de las relaciones sociales de aquella época (Rodríguez y Ríos, 1984: 5).

Particularmente, la pintura novohispana del siglo XVIII había alcanzado una madurez y prestigio incuestionable que le permitió desarrollar un estilo propio en Occidente. En la capital del virreinato se había reorganizado el célebre gremio de pintura. Durante dicha centuria gozaron de autoridad y reconocimiento artistas como José de Ibarra, Miguel Cabrera, José de Páez o Francisco Antonio Vallejo, entre muchos otros. Más aún, éstos encabezaron una iniciativa para formar una academia a la manera de sus pares en Europa. Sin embargo, posteriormente, con la llegada de las academias, el trabajo pictórico de ese siglo fue menospreciado por artistas posteriores y por la propia historiografía del arte mexicano de mediados del siglo XX (Moysén, 1986: 1063-1081). No obstante, actualmente las circunstancias históricas son diferentes y el aprecio y reconocimiento de la pintura novohispana tardía es unánime y visible a la luz de publicaciones y exposiciones en nuestro país y en el extranjero.

Entre las características estilísticas más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, podríamos mencionar la maestría en el dibujo de detalles, el empleo del color y la luz para dar volumen y movimiento a las figuras, el uso de grabados europeos como modelos, la elaboración de majestuosas composiciones, etcétera. No obstante, la enorme demanda de la pintura provocó que la producción aumentara y que, en ocasiones, la calidad de algunos cuadros se descuidara, ya que no existía un control de calidad para todas y cada una de las pinturas que se elaboraban.

Sin embargo, esta creciente demanda también desembocó en la competencia entre talleres y maestros que conformaron un ecosistema social y artístico, donde la calidad era evidente (Manrique, 1994: 22). Más aún, en algunos casos los maestros se limitaron a satisfacer los requerimientos de sus clientes, repitiendo modelos de pintores europeos o locales, lo que originó que los rasgos de originalidad y creatividad no siempre se manifestaran y se impidiera, en cierta medida, la variedad en sus modelos (Toussaint, 1983: 113-185). No obstante, conviene reflexionar que la originalidad en la pintura no era un requerimiento de esa época y la homogeneidad del trabajo de los talleres, en cambio, fue una exigencia de los comitentes.

LA ORDEN NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

Es importante recordar que la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo tuvo su origen en el siglo XII, en plena Edad Media. Durante la Tercera Cruzada (1189-1192), un grupo de monjes que buscaban la soledad para dedicarse a la oración y

la meditación se estableció en la ladera occidental del Monte Carmelo, bajo la causa de la recuperación y defensa de Tierra Santa. Estos fundadores apreciaron en la vida de san Elías una fuente de inspiración, por ello lo consideraron como ejemplo de vida (Moriones, 1978: 11-24). En 1209, san Alberto, patriarca de Jerusalén, les entregó la que sería su regla primigenia. Más tarde, una reforma de finales del siglo XIII les permitió establecer algunos conventos en ciudades, lo que los llevó a extenderse por Europa, principalmente, cuando el triunfo de los musulmanes les obligó a emigrar del Medio Oriente.

Dentro de la historia carmelita existe una santa trascendente por las reformas que llevó a cabo en la Orden y es a quien está dedicada la capilla que resguarda las pinturas de este artículo. El 24 de agosto de 1562, santa Teresa junto a 13 monjas, inauguró su primer convento de Carmelitas Descalzas: San José de Ávila, en Castilla. Sus innovaciones normativas y devocionales también estuvieron dirigidas a los frailes y se le concedió licencia para fundar nuevos monasterios reformados para varones. En este sentido, fray Juan de la Cruz fue esencial para el desarrollo de tales cambios en el lado masculino. En 1568 retomaron su juramento a la Regla Primitiva de San Alberto con la que restablecieron los principios monásticos que habían sido aprobados por Inocencio IV en 1247 y que le habían dado a la orden el carácter de mendicante.

La Reforma Teresiana se constituyó en provincia autónoma en 1581 y en congregación de observancia en 1587. Terminó configurándose como nueva Orden religiosa dentro de la familia carmelitana, el 20 de noviembre de 1593, once años después

de la muerte de la santa. Así fue el comienzo de la Orden del Carmen Descalzo entre los frailes (Moriones, 1978: 79-95).

Los primeros carmelitas llegaron a la Nueva España el 27 de septiembre de 1585, en medio de la Reforma Teresiana. El 19 de enero de 1586 fundaron su primer convento en la Ciudad de México y lo dedicaron a san Sebastián. Más de cien años transcurrieron para que arribasen a Toluca, donde fundaron el convento de la Concepción en 1698. La construcción del convento y templo fue promovida por los padres de la Orden, entre ellos Blas de San Ambrosio que era el prior cuando se levantó la fachada principal del lado sur y fue financiada por benefactores como Don Sebastián de Santillana; además, para el trazo del convento y templo se requirió el trabajo del arquitecto Miguel de Rivera, quien era un renombrado artífice de la capital virreinal.

Los interiores del templo y la capilla en un primer momento debieron seguir las modalidades con tendencias barrocas. Ambos se aderezaron con retablos de madera dorada, imágenes estofadas y pinturas. Sin embargo, para el año 1857 se decidió cambiar el estilo de la nave del templo por otro más cercano a los valores y normas estilísticas de las academias de arte. De esta manera, los nuevos retablos mudaron sus valores y modelos estilísticos en los colaterales y presbiterio que aún se conservan.

Fue hasta 1952 cuando se inició la remodelación de la capilla de Santa Teresa. Se cambió el piso de madera por el actual de piedra y el del presbiterio de mosaico por uno de mármol. El altar también fue sustituido por mármol y se les dio un nuevo diseño a las escaleras del altar. Todos los cambios mencionados permanecen hasta la actualidad (Victoria, 1979: 3-9).

LA CAPILLA DE SANTA TERESA EN TOLUCA

El templo de Nuestra Señora del Carmen de Toluca se comenzó a levantar hasta finales del siglo xvii cuando los carmelitas se establecieron en dicha población y compraron una casa y un solar. Asimismo, fueron adquiriendo gradualmente las casas y terrenos aledaños. El 5 de diciembre de 1698 con la presencia del corregidor de Toluca, el provincial de la Orden de Nuestra Señora del Carmen en Nueva España, fray Francisco de la Concepción y los priores de los conventos de la Ciudad de México y Coyoacán se concretó la fundación oficial del convento. Se ubicó frente al Convento de los Hermanos Menores en el margen norte del Río Verdiguél, donde se encontraban instalados los barrios de los indios desde la fundación de Toluca en la primera mitad del siglo xvi (Salinas, 1987: 184-186).

A partir de 1702 gracias a diversas donaciones se incrementó la velocidad de la construcción del templo, bajo el priorato de fray Matías de la Asunción. Unos años más tarde, entre 1705 y 1711, se elevaron los muros del templo hasta la cornisa y también se cerraron los arcos de la nave. Años después, se construyeron las bóvedas y se hizo una cúpula (diferente a la actual que debe provenir del siglo xix). La edificación del templo y convento carmelitas dedicado a la Purísima Concepción fue obra del arquitecto Miguel de Rivera Saravia, quien anteriormente ya había trabajado para la Orden y era originario de la Ciudad de México. Por documentos sabemos que primero se levantó la capilla dedicada a santa Teresa (era lo más práctico) y, después, el templo y capilla mayor que fueron bendecidos, el 25 de mayo de 1711 (Victoria, 1979: 6). La prontitud con la que se construyeron los edificios se debió a la generosidad del alférez

don Sebastián de Santillana. Más aún, en una sola partida dicho comitente pagó los 12, 950 pesos para la edificación de la capilla de Santa Teresa (Salinas, 1987: 192).

Las pinturas que resguarda la capilla de Santa Teresa en el templo de Nuestra Señora del Carmen poseen las características plásticas del arte novohispano de la primera mitad del siglo XVIII y aunque sólo las pinturas de *La Sagrada Familia* y *La Virgen del Carmen* y *las almas del Purgatorio* están firmadas por Francisco Martínez, es muy probable que las obras de *Los Santos Carmelitas* y *Las Santas Carmelitas*, también hayan sido elaboradas por él o por otro artista de renombre, pues presentan gran calidad; así como las de *Santa Teresa recibiendo la comunión* y *La transubstanciación*. En cambio, las pinturas de *Elías* y *San José con el niño Jesús* parecen de otro pincel de menor calidad, pero desconocemos el autor.

Francisco Martínez fue un importante artista que estuvo activo de 1717 a 1758. Los cuadros de Toluca están fechados en 1722. Se sabe que como otros muchos de sus contemporáneos se dedicó a diversas actividades. Fue pintor, ensamblador de retablos, decorador de fiestas efímeras y dorador. Usualmente, la historiografía del arte novohispano lo reconoce por este último oficio; fue el encargado de dorar el afamado retablo de *Los Reyes*, de la Catedral Metropolitana y fue Manuel Toussaint quien le identificó en esta actividad (Alcalá, 1999: 175). Cabe agregar la destacada obra que realizó como diseñador de arcos triunfales, pues participó en el proyecto del túmulo funerario del monarca Felipe V, erigido en Guatemala; además de tres *teatros* que se levantaron para celebrar la jura de Fernando VI en la capital virreinal (Alcalá, 1999: 179).

Francisco Martínez fue contemporáneo de renombrados artistas, entre los que destacan Fray Miguel de Herrera y José de Ibarra. Con este último, el más importante en su tiempo, coincidió en múltiples encargos de los que han quedado documentados los realizados para la Compañía de Jesús en el templo del noviciado de San Francisco Xavier en Tepotzotlán. Más aún, nuestro artista se aventuró a seguir a Ibarra en el intento de conformación de una primera Academia de Pintura en la Ciudad de México (Alcalá, 1999: 178). Cabe agregar que existen otras obras de Martínez relacionadas con los carmelitas, por ejemplo, el cuadro de la *Transverberación de Santa Teresa* que se encuentra en el Museo de El Carmen, en San Ángel en la Ciudad de México. Dicha obra revela la relación existente entre la Orden y el artista.

PINTURAS DE LA CAPILLA DE SANTA TERESA DE ÁVILA

Título: La Piedad

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Primera mitad del siglo XVIII.

Medidas: 3.43 m x 1.19 m.

Ubicación: Muro poniente en la capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Se aprecian rasgos humedad en la parte inferior derecha de la tela.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: en la parte superior se encuentra una cartela donde se lee en latín: *O vos omnes qui transitis per viam attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus*; que significa: “Todos ustedes que pasan por el camino consideren y observen si existe un dolor similar al mío”; Lm.12 (versículo). El marco no es de época sino de yeso, y acorde a la decoración actual de la capilla.



FOTOGRAFÍA 4.1. La Piedad. Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

Iconografía: Representación tradicional de La Piedad, donde la Virgen María sostiene en sus brazos a Jesús muerto y descendido de la cruz; del lado superior izquierdo debajo de la leyenda se representa la tradicional daga que apunta al corazón de María, quien sufre por la muerte de su hijo. La composición de la pintura es triangular y sólo deja espacio para este par de personajes protagónicos.

Es una pintura donde la emoción de la pérdida y la muerte de Jesús son subrayadas por el artista. El devoto que la observa debe concentrarse en el dolor de la madre representado en su rostro, pues enfrenta la muerte de su hijo. Los colores,

lamentablemente, se encuentran seriamente afectados por el tiempo. Por otro lado, el dibujo es correcto y elocuente, como puede observarse en las expresiones de los rostros y el drapeado de las telas que se describen mediante el juego de luminosidad y sombras. En una obra de 1939 se afirma que su autor es el afamado Nicolás Rodríguez Juárez (Ceuleneer, 1939: 22).

Título: Santas Carmelitas

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Fechada en año de 1722.

Medidas: 3.43 m x 5.04 m.

Ubicación: Capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Modificada. Originalmente la tela era una media luna, no obstante, se encuentra en mal estado, ya que presenta rasgaduras en la partes inferior y superior izquierdas, además de huellas de humedad.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: Debajo de cada santa está escrito su nombre y una letra del abecedario que indica la leyenda correspondiente a cada una, las cuales están escritas en la parte inferior de la pintura (se respeta la ortografía original de la pintura):

“A) *S. Cyrila V y M* Dos cyrilos el Carmelo celebra por sus Doctores y para augmentar sus flose da una Cyrila al suelo ella fue gloria del cielo pues dio por Cristo la vida y sufren en el cuello herida su voz esta publicado que murió su sangre dando para ser a dios ofrecida; B) *S. Ripssime V y M.* Nuestro corazón partido Pipssime dice que vos pusisteis en el a Dios decuiu amor esta herido no fue flecha de Cupido sino rigor inhumano del Barbaro Dioclesiano pues todo su ardor concita porque fuisteis

Carmelita y le negasteis la mano; C) *S. Eufosia V*. Esta que tanto belleza representa en la figura es de Eufrosia la hermosura que Exedio a Naturaleza dio de mano la riqueza para darle a su Dios la mano con impulso soberano de siete años el Carmelo fue para ella patio, cielo y fue suelo mas que humo; D) *S. Phebronia V y M*. De Febronia ese retrato es si bien lo consideras pues amando a Dios deveras dio su cuerpo de barato el tirano mas ingrato de solo aqueste clavel porque lo vio en el plantel del Carmelo y su fiereza las manos pies y cabeza le hizo derribar cruel; E) *S. Leocadia V y M*. Leocadia a María sacrifique mi pureza mi hacienda patria y nobleza que es en lo que el mundo fia solo creí que era mía para darla por mi esposo y me dio fin tan divoso que aun muerta servía la aurora que fue mi Reyna y Señora en su triunfo mas glorioso; F) *S. Celerina V*. Si tuvo una Celefra para engañar a Satanás: en el Carmelo hallaras una Sta. Celerina mas que humana fue divina haciendo su habitación en la celestial Syon de Angeles acompañada continuamente elevada dando a Dios el Corazón; G) *S. Joana V* En regio su patria fue Santa Joana fundadora de un convento que a la Aurora del Carmen besáse el pie en el guardo tanta fe a el señor que la llamo que maravillosa obra y pidiéndole amorosa la coronase dichosa de flores la corona; H) *S. Sara V* Del convento al Cyrilo fui fundadora y Prelada pero tan mortificada que no vi jamás el hilo de mis ojos hilo a hilo comieron si los raudales para aumentar sus caudales pues puse todo mi anhelo retirada en el Carmelo en las cosas celestiales; I) *S. Angela de Bohemia V*. Angela su peregrina y del Carmelo heredera y en el fui la thesorera de aqueste manjar divino su amor a mi mano vino y yo la mano de esposa le di para ser dichosa y con divinos fulgores el medio entre resplandores aquesta joya amorosa; J) *S. Eufrosina V* Yo soy Eufrosina aquella que en el traje al varón fui del mundo admiración y fui del Carmelo estrella siendo en hermosura bella tan heroico hecho

aprendí que grande Amazona fui pues e treinta i ocho hui del mundo los engaños entre los hombres vivi.”

Presenta marco de yeso que no es de la época sino acorde a la decoración actual de la capilla.

Iconografía: Se representan las diez santas con sus atributos y con la descripción anterior. Todas visten el hábito de las monjas carmelitas. El dibujo es preciso en los detalles descritos por el artista. En la parte superior aparecen ángeles con coronas de laurel, señalando algunas como mártires y enfatizando su santidad. En la parte inferior al centro de las leyendas está el escudo carmelita. El cuadro está dedicado a la devoción de Don Franco Arzate. En la composición, el artista se ha preocupado por retratar a las santas carmelitas desde diferentes posiciones y gestos.



FOTOGRAFÍA 4.2. Santas Carmelitas.

Fuente: Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

Las figuras poseen movimiento y volumen e interactúan entre ellas, lo que les otorga un mayor rasgo de verosimilitud. Al mismo tiempo, deja testimonio de sus vidas mediante la escritura. Se distingue la presencia indiscutible de un espacio con profundidad. En varios casos representa los pies descalzos de las protagonistas para apuntar su pertenencia a la Orden. También debe señalarse el oscurecimiento de la tela; aunque aún se distingue la luminosidad propia de los seres angélicos de la parte superior de la composición. Por otro lado, debemos recordar que era común que las órdenes religiosas exaltasen mediante pinturas los principales santos y beatos surgidos de sus filas con la intención de incrementar la devoción a éstos. En este caso, además, se subrayan los méritos de las representadas.

Título: Santos Carmelitas

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Primera mitad del siglo XVIII.

Medidas: 3.43 m x 5.04 m.

Ubicación: Capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Modificado. Originalmente la tela tenía forma de medialuna, posiblemente como parte de un retablo. Lamentablemente muestra humedad en las esquinas inferiores.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: Debajo de cada santo está escrito su nombre y una letra del abecedario que indica la leyenda correspondiente a cada uno, en la parte inferior de la pintura (se respeta la ortografía original escrita en la pintura):

“A) *S. Dionisio P. Conf.* En vos Dyonisio la fee en el tiempo mas exquivo tuvo el mas valiente estrivo que hasta estos tiempo se ve tan defendida en el fue Por vuestro heroico valor que fue el assombro y terror de la heretica Doctrina (ilegible) ta Sciencia Divina (ilegible) ncido su error; B) *S. Telesphoro P. M.* Un Telesphoro veras en el Caremlo plantado: Quien en Roma fue exaltado por Docto Santo y sagaz siendo dechado de paz, las tres misas decretó en la Pascua y prohibió las de Semana Santa Y en fin su virtud fue tanta Que el martirio padeció; C) *S. Gerardo Ob. M.* Proto mártir del Carmelo sois, Gerardo con primor por mas fiel imitador de Estevan y de su zelo Como el rogasteis al Cielo por la turba que atrevida con las piedras homicida pagaba sabia enseňanza hasta que la aguda lanza fue parca de vuestra vida; D) *S. Angelo M.* Si Angelo en el nombre fui lo mejor en pureza pues por ella en la cabeza con otro Juan padeci con tres Coronas me vi laurado con gran primor de Martyr, Casto y Doctor; llagas predige a un Francisco Y a el Gusman seria Obelisco Como de hereges terror; E) *S. Anastacio M.* De Anastacio a la presencia Huye el Demonio asustado que aun para verlo pintado no puede tener paciencia dejando clara evidencia que un descalzo le limita toda su astucia maldita Y para más testimonio que es tomento del Demonio y su azote un Carmelita; F) *S. Alberto C.* Un Alberto Carmelita veras con admiración pues tu agua con tu oración a toda dolencia quita su devoción se alla escrita en los corazones pios andaba sobre los ríos el cielo le aclamo Santo en tu muerte y con espanto domo al infierno los brios; G) *S. Juan de la Cruz C.* Ya la antigua perfección de Carmen está en su ser por una heroica mujer y un excelente varon no puede ya la omission prevalecer contra vos Santo, monte si en los dos que por padres mereceis tan arraigado teneis el espíritu del Dios; H) *S. Pedro Thomas Ob. M.* Pedro, piedra y firmament Soys de Cielo del Carmelo pues en vos tienes

su Zelo eternizado su asiento siendo vos su fundamento maria llega a afirmar que se puede asegurar de cualquiera furia impía pues su astuta valentía no la podrá derribar; I) Lobo y cordero a la par solo en vos pudo caber Divino Andres, para ser Carmelita singular Lobo que supo robar de su aprisco a la heregia las ovejas que encubria. Y humilde y manso cordero que las llebaba ligero al aprisco de Maria; J) *S. Cyrilo Patriarca Alexandrino* De entre Carmelitas flores el gran Cyrilo Patriarca salió a ser terrible parca de Nestorio y sus errores por esso entre los Doctores corrió en defensa veloz entonando en alta voz en el concilio Efesino (ilegible) con zelo puro y divino Maria es Madre de Dios.”

El marco es de yeso y no corresponde a la época, sino a la decoración actual de la capilla.



FOTOGRAFÍA 4.3. Santos Carmelitas.

Fuente: Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

Iconografía: Se representan diez santos y beatos carmelitas con sus atributos. La mayoría son frailes, dos llevan mitras y otro par, tiaras. La composición los distribuye de forma simétrica a lo ancho del lienzo, al mismo tiempo que miradas y gestos les permite interactuar entre ellos y les dota de unidad.

Cinco santos a la derecha y un número igual a la izquierda. Al centro un par de luminosos ángeles vuelan con ligereza. Los tres santos de ambos extremos conversan entre sí y los dos del centro están más conectados con el rompimiento de gloria de la parte superior y central donde se encuentran numerosos seres angélicos entre nubes y son representados en movimiento con destreza. Algunos llevan laureles que indican su martirio. La imagen representada resulta teatral, como un gran escenario iluminado al centro. La luz que contrasta con el fondo oscuro permite modelar los volúmenes. El dibujo es correcto y denota la calidad artística del autor. En la parte inferior, al centro de las leyendas, está el escudo carmelita.

Título: *La Sagrada Familia*

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Fechado en el año de 1722.

Medidas: 3.43 m x 5.04 m.

Ubicación: Muro norte en la capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Modificada. Es visible que la tela tenía forma de medialuna. Se aprecian rasgos de humedad en la parte superior derecha, casi al centro de la pintura, con una pequeña rasgadura.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: En la parte inferior izquierda se encuentra una cartela donde se lee en Latín: *Opus Estitaq nos et desistentes,*

*deogratias agere. Ad hoc enim para tus nunquam in faturitatem, et dissolutionem ibit: sedcum debita modestia ex omnibus oppositis fumet. Mensa nan que ob oration fumens initium, et inorationem de sinens, nunquam deficiet: fed fonte largius omnia. Nobis afferet bona.*¹ D. Joan Chrysost hom. 79. Está firmada por Francisco Martínez.



FOTOGRAFÍA 4.4. La Sagrada Familia.

Fuente: Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

¹ Necesitamos estimarnos a nosotros y a los que desisten, para hacer las derogaciones. De hecho, si estás preparado para esto, nunca caerás en el descaro y la disolución: pero la debida modestia echará humo de todos los opuestos. Una mesa que empieza a formar para la oración y permite dar oración, nunca fallará: alimentada de una fuente más generosa. Nos traerá cosas buenas.

Se aprecia parte de la enmarcación original pintada en la parte inferior. Sobre éste está un marco de yeso que no es de época, pero corresponde a la decoración actual de la capilla.

Iconografía: Se representa a la Sagrada Familia alrededor de una mesa donde se aprecian diversos alimentos, platos y cubiertos. Los comensales se disponen a comer servidos por ángeles. María preside la mesa, a su lado izquierdo está san José y al derecho Jesús niño en el momento de bendecir los alimentos. En la parte inferior se encuentran animales y flores. En la superior se ve a Dios Padre, rodeado de ángeles, bajo él se representa el Espíritu Santo en forma de paloma con las alas extendidas rodeado de querubines. La Santísima Trinidad y la Sagrada Familia conviven en la composición. Además, señala la verticalidad del orden celestial y terrenal. Debe señalarse que el mobiliario y el ambiente donde se encuentran corresponde temporalmente a la época en que se pintó el cuadro y no, como sería de esperarse, al tiempo de la infancia de Jesús.

Este tipo de escenas cotidianas comenzaron a multiplicarse desde finales del siglo xvii, principalmente, entre los pintores sevillanos que ubicaron a la Sagrada Familia en escenas diarias como el trabajo doméstico, la comida, la oración, etcétera. En cuanto fueron conocidas estas imágenes en la Nueva España se popularizaron y los artistas locales interpretaron este novedoso género con el cuidado y decoro necesarios. En esta escena se describe la importancia de la oración al momento de consumir los alimentos, pues implica la presencia de Dios en una de las actividades diarias de las familias. Más aún, el texto subraya la trascendencia de la oración sobre los alimentos. En cuanto al tratamiento estilístico es sumamente encomiable; ya que el artista ha podido representar un espacio verosímil con el correcto

uso de la perspectiva a pesar de utilizar varios puntos de fuga. En el mismo sentido, el correcto uso de la luz permite reconocer los volúmenes y movimientos en las imágenes.

Cabe señalar el adecuado manejo del dibujo que permite la descripción correcta de gestos, ademanes y movimientos de los siete principales personajes de la habitación, de éstos, cuatro son ángeles. También es importante destacar el papel protagónico de la Virgen María, quien se ubica al centro de la composición; sin embargo, esta situación se compensa con la actitud de bendición del pequeño Jesús quien ocupa una buena parte del lado derecho del lienzo; además es el centro de atención de los tres personajes sentados a la mesa. Atrás de éste un ángel, vestido de rojo y amarillo, con las alas extendidas y vestido con colores cálidos sirve el agua de los comensales. Mientras sus ropajes se agitan por un extraño viento que sólo parece afectarle a él.

Título: Virgen del Carmen y las almas del Purgatorio

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Fechada en 1722.

Medidas: 3.43 m x 5.04 m.

Ubicación: Muro sur de la capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Modificado. Se aprecia que inicialmente la tela tenía forma de arco, presenta rasgadura y humedad en la esquina inferior derecha.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

*Características: Cartela al centro en la parte inferior en latín y español: *Descendan inferiores partes, terra, visitaba omnes dormientes, et. Illuminabo Omnes esperantes in Dño. Eccl. 24 no.49. Con aqueste divino escapulario, compendio de las gracias, y**



FOTOGRAFÍA 4.5. Virgen del Carmen y las almas del Purgatorio.

Fuente: Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

las glorias, descendere a ese Píelago; cosfario de tinieblas, y apenas transitorias. Y hecho de resplandores un erario para mayor blasfon de mis victorias de sus mas escondidas oquedades sacare a eterna gloria sus cofrades. Firmada por Francisco Martínez Faciebat. El marco que presenta es de yeso, no es de la época, sino que responde a con la decoración actual de la capilla.

Iconografía: Se representa a la Virgen del Carmen con el niño Jesús en brazos, sostenida por ángeles y rodeada de nubes y a cada lado un querubín. En el lado derecho se encuentra santa Teresa de Ávila y en el lado izquierdo está san José, quien se incluye en una novedosa composición y la Virgen le muestra el escapulario. En la parte inferior se aprecian las almas dolientes

en el Purgatorio, confiadas en salir de éste por medio del escapulario. Las almas se encuentran desnudas y son purificadas por el fuego. Algunas de ellas están a punto de ser salvadas por ángeles que descienden en su auxilio, representando la promesa descrita en la cartela.

La composición presenta a la Virgen del Carmen, apareciendo en un resplandor, entre nubes y rodeada de ángeles, con el Niño Dios en brazos, al momento de mostrarle el escapulario a san José, quien se encuentra hincado y le extiende su mano derecha y en su hombro se encuentra recargado, apenas visible, su vara con flores. Esta composición obedece a una visión que tuvo santa Teresa, quien fue devota del custodio de la Sagrada Familia.

El escapulario era un objeto fundamental de las devociones carmelitas, pues la propia Virgen del Monte Carmelo le había entregado el escapulario y la promesa de salvación a san Simón Stock. Dicho suceso se encontraba registrado en algunas crónicas medievales y la precisión del acontecimiento es difícil de establecer. Algunos lo ubicaban el 16 de julio de 1251 y otros lo referían para 1259; aunque la fuente primigenia parece ser el *Catalogus Santorum* (Pinilla, 2016: 488), pero lo más importante de esta aparición que atestigua atemporalmente santa Teresa, quien vivió trescientos años después, es la promesa de salvación que hiciera la Virgen del Carmen sobre el privilegio de morir con el escapulario, pues ella misma descendería al Purgatorio, el primer sábado después de la muerte de sus devotos para liberarlos de sus penas.

La pintura vincula simbólicamente a santa Teresa con san José, santo patrono de la Nueva España y Toluca, con uno de los

acontecimientos más representativos de la Virgen del Monte Carmelo y su promesa de salvación unida a la devoción del escapulario. Además, la imagen es enfática sobre el privilegio sabatino que representa a las almas sometidas al fuego purificador a punto de ser salvadas por algunos ángeles. La Orden del Carmen procuraba por todos los medios impresos y visuales difundir su devoción entre los fieles seculares, quienes participarían de sus beneficios a través de las cofradías encomendadas a la Virgen del Monte Carmelo. Cabe agregar que, en 1670, se publicaron en Europa libros ilustrados con grabados que reproducen la imagen de la santa de Ávila atestiguando la promesa de la Virgen del Monte Carmelo (Pinilla, 2016: 489).

Título: San José y el niño Jesús

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Primera mitad del siglo XVIII.

Medidas: 2.18 m x 1.19 m.

Ubicación: Crucero de la capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Regular. Posiblemente tuvo una restauración. En la parte inferior derecha tiene una rasgadura.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: Marco de yeso que no es de época, pero es acorde a la decoración actual de la capilla.

Iconografía: Se representa a san José llevando de la mano al niño Jesús, quien carga una canasta con herramientas de carpintería. En la parte superior derecha se encuentra el Espíritu Santo en forma de paloma con las alas extendidas. La importancia y complejidad de la imagen de san José para el arte novohispano supera la intención y brevedad de este escrito. No obstante, es importante subrayar la importancia que fue

cobrando devocional e iconográficamente la imagen josefina para los novohispanos.

En esta sencilla composición vertical vemos a san José representado como varón adulto, joven, barbado y de cabello largo, pudiera confundirse con la imagen de Jesús, sin embargo, su vestimenta color verde y su vara florida permiten establecer con claridad su advocación (Schenone, 1992: 491). El infante Jesús lleva sus herramientas como un hijo obediente que enfatiza la naturaleza humana de ambos personajes y el vínculo filial y de cariño; aunque la presencia del Espíritu Santo establece con claridad el origen divino del pequeño. La dulzura de los rostros acerca a los fieles a la devoción de estos personajes que ocupan casi la totalidad del lienzo. La composición se completa con un escueto paisaje donde apenas se distingue



FOTOGRAFÍA 4.6. San José y el niño Jesús. Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

el follaje de un árbol en el extremo de la derecha y un extenso cielo azul con algunas nubes blancas y tonos rosáceos.

Es necesario mencionar que san José fue nombrado patrono de la Nueva España desde el Primer Concilio Provincial Mexicano, en 1555, y fue ratificado treinta años más tarde en el Tercer Concilio Provincial, donde se le encomendó la protección de la Nueva España y su Iglesia, en 1585. También era el patrono principal de la Orden del Carmen desde 1629 (Pinilla, 2016: 488) debido, principalmente, a la devoción de santa Teresa, quien escribió sobre la tercera persona de la Sagrada Familia. Su cercanía con Jesús se reflexionó desde el púlpito, los textos y las imágenes en innumerables veces. En este caso no sólo están tomados de la mano; además, se dedican amorosas miradas. Las imágenes de san José y Jesús se fueron acercando cada vez más en la iconografía virreinal en un contexto de convivencia familiar y cotidiana. Los artistas y comitentes novohispanos se involucraron en cultivar y extender este tipo de composiciones.

Título: Profeta Elías

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Primera mitad del siglo XVIII.

Medidas: 2.18 m x 1.19 m.

Ubicación: Crucero de la capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Bueno.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: Leyenda al centro, en la parte inferior, con letras rojas: Espada este es Elías, que degolló en el Carmelo a los pérfidos idólatras con la espada de su celo. Marco de yeso



FOTOGRAFÍA 4.7. Profeta Elías. Fuente: Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

que no es de la época, sino correspondiente a la decoración actual de la capilla.

Iconografía: El profeta del Antiguo Testamento fue considerado por los carmelitas como su fundador. Se representa al profeta Elías de pie sobre rocas y empuñando una luminosa espada de fuego en su mano derecha. El profeta se pintó como un anciano vigoroso de barba larga y cabellos completamente canos. Su gesto es severo y su mirada fija sobre el espectador. Viste un hábito color marrón y manto blanco. Con la mano izquierda sostiene un enorme libro rojo sobre su pierna izquierda. El protagonista ocupa casi la totalidad del lienzo. Los pies y piernas parecen desproporcionados con el resto del cuerpo, lo que aumenta la sensación de poder de su presencia. En la

composición, el personaje parece adelantar su pierna izquierda aproximándose al borde inferior del marco y proporcionándole cierta sensación de profundidad a la composición. Los tonos de esta pintura son oscuros. La luz se concentra en sus manos y rostro. El fondo es oscuro y permite delimitar el dibujo del personaje mediante la luz.

En el libro de *Reyes de la Biblia* (2002), que fue escrito aproximadamente en el siglo IX A. C., se narra un episodio referente a san Elías. En esa época las tierras de Israel eran gobernadas por el rey Ajab y su mujer Jezabel, ambos profesaban y habían impuesto una religión politeísta, entre cuyas principales deidades estaba Baal. Narra la Biblia que esta infidelidad devino en una terrible sequía como castigo. Entonces, san Elías intervino y propuso que él y los sacerdotes de Baal tratarían de encender el fuego de unos altares con ofrendas para acabar con la sequía, pero sólo podrían contar con ayuda divina para iniciar la incandescencia. Por supuesto que sólo el profeta Elías obtuvo el favor de Dios, quien con un rayo encendió la ofrenda para demostrar su supremacía (Reyes, 1, 18-40, Biblia, 2002). Aprovechando el acontecimiento Elías y el pueblo de Israel aprehendieron a los profetas de Baal y el profeta los degolló (Hagerdon y Suárez, 2018: 6).

Título: Santa Teresa recibiendo la Comunión

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Mediados del siglo XVIII.

Medidas: 3.10 m x 3.02 m.

Ubicación: Presbiterio de la capilla de Santa Teresa.



FOTOGRAFÍA 4.8. Santa Teresa recibiendo la Comunión.

Fuente: Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

Estado de conservación: Regular. Se aprecia una rasgadura en el centro de la pintura que va hacia abajo. Además, presenta humedad en la parte inferior izquierda.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: Marco de yeso que no es de la época, pero es acorde a la decoración actual de la capilla.

Iconografía: Se representa a santa Teresa recibiendo la comunión de manos de san Pedro de Alcántara, acompañada de cinco ángeles que se agrupan en el lado derecho de la composición. Del lado izquierdo está un altar donde se aparece la Virgen del Carmen sosteniendo en sus brazos al niño Jesús entre un par de jarrones con flores. Debajo de ella, otros tres ángeles asisten a la eucaristía con sus brazos cruzados y se ubican alrededor de la

mesa del altar. En el fondo de la composición se distinguen enormes cortinas azules. La composición era compleja por la cantidad de personajes que se integraron en el cuadro: la Virgen con el niño, cuatro santos y ocho ángeles. No obstante, la eucaristía de la santa es el acontecimiento principal. En éste convergen personajes, gestos y miradas de los santos y seres angélicos, quienes subrayan la importancia del misterio eucarístico.

En 1669 se publicó en Europa el libro: *Historia y admirable vida del glorioso Padre San Pedro de Alcántara* escrita por fray Antonio de la Huerta. En esta obra aparece la narración de una misa oficiada por el fraile franciscano, san Pedro de Alcántara donde estaba presente santa Teresa de Ávila, quien aparece en el cuadro vestida con su hábito de monja carmelita y con un evidente resplandor de santidad sobre su cabeza.

Entonces, de acuerdo con la narración, ocurrió el milagro, pues se aparecieron san Francisco de Asís y san Antonio de Padua, quienes fungieron como diácono y subdiácono, respectivamente, durante la celebración eucarística (Andrés, 1982: 306). Un evento sumamente significativo que hermanaba a las órdenes de los Hermanos Menores y los carmelitas. En el caso histórico de Toluca, esta pintura es significativa pues las dos órdenes religiosas más importantes de la población en un principio estuvieron enemistadas por la cercanía de la edificación de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo con el convento franciscano. En el cuadro, en cambio, se pone de manifiesto esa hermandad por encima del enfrentamiento.

Título: *La Transubstanciación*

Materiales: Óleo sobre tela.

Época: Primera mitad del siglo XVIII.

Medidas: 3.10 m x 3.02 m.

Ubicación: Evangelio capilla de Santa Teresa.

Estado de conservación: Regular, presencia de humedad en la esquina superior derecha.

Lugar: Templo de Nuestra Señora del Carmen.

Características: Cartela que se lee en latín casi al centro, en la parte inferior del cuadro: *Oveneranda sacerdotum dignitas, in quorum manibus. velutin vtero virginis. Tilivs del incarnatur dun auoustum Sup. Psalm.* Marco de yeso que no es de época, sino acorde a la decoración actual de la capilla.



FOTOGRAFÍA 4.9. La Transubstanciación.

Fuente: Acervo fotográfico de Carlos Ledesma (2024).

Iconografía: En la composición se representa del lado derecho al sacerdote en el momento de la transubstanciación; es decir, cuando la hostia consagrada se transforma en la carne y sangre de Cristo, quien aquí aparece representado como niño, que se transforma en la hostia consagrada, a este evento lo rodea un círculo de querubines. Del lado izquierdo se ve a la Virgen María, vestida de rojo y azul, con las manos a la altura del pecho donde aparece también el niño Jesús, de igual manera están rodeados por un círculo de seres angélicos. En la parte superior y al centro se encuentra Dios Padre, vestido de azul y rojo, con barba y cabellos completamente canos y de cuyo pecho irradian dos rayos de luz, uno llega hasta el niño Jesús, del pecho de la Virgen, y el sacerdote eleva la hostia al otro, uniendo ambos.

En la parte inferior de la tela, del lado derecho hay un niño hincado cuyo sombrero se encuentra en el suelo, está levantando ligeramente la casulla del sacerdote. Entre el altar y la Virgen se encuentra un ángel hincado en reverencia con el rostro hacia el piso como deferencia. El cuadro está dedicado a la devoción del Sacerdote Joannes Rodríguez. En esta composición se hace referencia a la encarnación de Dios hijo en María por voluntad del Padre y por intervención del Espíritu Santo. En el mismo sentido, se expone cómo la hostia es la misma carne y cuerpo de Cristo por voluntad del Padre e intervención del Espíritu Santo. La luz utilizada por el artista es reveladora del discurso devocional de la pintura, pues evidencia las superficies de contenido narrativo. La propia cartela en latín refiere la dignidad de las manos del sacerdote en una comparación metafórica con el vientre de la Virgen María.

CONCLUSIONES

Las pinturas que se conservan en la capilla de Santa Teresa de Ávila son testimonio de la religiosidad de la población de Toluca, quienes ayudaron a financiar estas pinturas, algunas realizadas por un artista afamado de la Ciudad de México. No debió ser fácil la contratación de Francisco Martínez, cuyos talentos polifacéticos debieron atraerle múltiples encargos. Recordemos que en su momento era uno de los principales pintores de la capital del virreinato. En este sentido, la Orden Nuestra Señora del Carmen, en la conformación de su templo y convento en Toluca trajo lo mejor que conocía, tanto en arquitectura para levantar el templo y convento con Miguel de Rivera como en pintura con Francisco Martínez.

Otra característica que parece común a las pinturas es que fueron modificadas en sus marcos. En otras palabras, claramente estos conjuntos de obras fueron exhibidos en varios retablos de la primera mitad del siglo XVIII que, lamentablemente, ya no existen; pero surge la duda sobre si todas estas pinturas siempre estuvieron en la capilla o algunas estaban en la nave del templo principal y se trasladaron posteriormente. De acuerdo con el testimonio de Ceuleneer, quien al lado del altar dice que había buenas pinturas de Juan Rodríguez Juárez, pero no ofrece descripción alguna de las obras.

No obstante, actualmente se presenta en la capilla de Santa Teresa un programa iconográfico y devocional coherente, donde las imágenes son claramente protagónicas en la exaltación de la Orden del Carmen y sus santos, la vida y milagros de santa Teresa de Ávila y el sacramento de la eucaristía. Existe una correspondencia simétrica de la predicación de las imágenes de

los santos varones y femeninas de los carmelitas; san José y san Elías, la transubstanciación de la eucaristía y la eucaristía de santa Teresa de Ávila. Sin embargo, la pintura de la Sagrada Familia que es un plano meramente íntimo y familiar convive con la promesa del escapulario hecha por la Virgen del Carmen. Uno de los triunfos devocionales más importantes de los carmelitas. No puede dejar de señalarse la presencia recurrente de la Virgen del Carmen y san José en los cuadros virreinales de la capilla. Ambas fueron devociones promovidas por la Orden.

En cuanto al programa iconográfico que hoy se encuentra en la capilla debe reconocerse que se encuentra dirigido a lo devocional como en la composición de la pintura de *La Piedad*. Los cuadros de los santos y santas carmelitas también cumplen una función didáctica, pues integran en el lienzo una cartela que aclara a los fieles los méritos salvíficos y reconstruye parte de la hagiografía de los personajes representados y el porqué de su cercanía con Dios. En este sentido, es importante subrayar que la mayoría de los lienzos se encuentran acompañados de texto, lo que implica la función primigenia de estas obras; más allá de la apreciación estética eran instrumentos de predicación y evocación salvífica. Las pinturas de *La Sagrada Familia* y *La Transubstanciación* son ejemplos de esta función, pues establecen con el texto una referencia para la apreciación de las imágenes. Por ello, en función de estas características debiera establecerse nuestra consideración de las obras que cumplieron con su cometido.

La importancia de la conservación de estas pinturas que atestiguan un programa devocional sobre los santos carmelitas y la importancia de la eucaristía es fundamental por su importancia histórica y artística. Si a eso le sumamos la presencia

de lienzos que fueron autoría de uno de los más connotados pintores novohispanos de la primera mitad del siglo XVIII. Es indudable que la capilla de Santa Teresa es un tesoro virreinal que debe procurar conservarse y estudiarse con mayor detalle y profundidad.

REFERENCIAS

- Alcalá, Luisa Elena (1999). La obra del pintor novohispano Francisco Martínez, *Anales del Museo de América, Ministerio de Educación Cultura y Deporte: Subdirección General de Documentación y Publicaciones*, (7), 175 - 187.
- Andrés Ordax, Salvador (1982). Iconografía Teresiano-Alcantarina, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (48). 301 - 322.
- Biblia, La (2002). *La biblia*. San Pablo.
- Ceuleneer De Gate, Pablo (1939). *La ruta de Occidente. Las ciudades de Toluca y Morelia*. Editorial D.A.P.P.
- Hagedorn, Julia y Suárez López, Adrián (2018). San Elías y los sacerdotes de Baal, *Del aula al museo*. Universidad de León-Museo de León, España.
- Ledesma, Carlos (2024). Acervo fotográfico digital.
- Manrique, Jorge Alberto (1994). El arte de la pintura novohispana en el siglo XVIII, *Pintura Novohispana. Museo nacional del Virreinato, T. II*. Instituto Mexiquense de Cultura.
- Moriones, Ildelfonso (1978). *El Carmelo Teresiano. Páginas de su historia*. Ediciones el Carmen.
- Moyssén, Xavier (1986). La pintura del siglo XVIII, en *Historia del arte mexicano*, 2ª ed. Salvat México.

- Pinilla Martín, María José (2016). La entrega del escapulario a San Simón Stock y el Privilegio Sabatino, dos temas marianos carmelitanos ilustrados por un precursor de Arnold Van Westerhout, *Regina Mater Misericordiae. Estudios Históricos, Artísticos y Antropológicos de Advocaciones Marianas*, [Coords.] Juana Aranda Doncel y Ramón de la Campa, Córdoba, Litopress, 483-498.
- Rodríguez Parra, María Eugenia y Mario Ríos Villegas (1984). *Catálogo de pintura colonial de edificios religiosos del Municipio de Toluca*. UAEMEX.
- Schenone, Héctor (1992). *Iconografía del arte colonial. Los santos, Vol. II*. Ediciones Tarea.
- Toussaint, Manuel (1983). La pintura barroca en México, *Arte colonial en México*. UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 113-135.
- Salinas, Miguel (1987). *Datos para la Historia de Toluca*, Edición facsimilar del original, 1927. H. Ayuntamiento de Toluca.
- Victoria Moreno, Dionisio (1979). *El convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica. T. I*, pp. XIII-XVI y 3-9. Biblioteca Cíclopédica del Estado de México.

CAPÍTULO 5

San Miguel Arcángel y el niño.

Un lienzo en el convento de Zinacantepec

Karina Lisset Ocariz Rivero

La práctica religiosa de la Nueva España despliega un tapiz de expresiones culturales, artísticas y sociales que han perdurado hasta la actualidad. Desde la llegada del cristianismo al Nuevo Mundo, este tejido se entrelazó con la vida cotidiana de sus habitantes, convirtiéndose en el lugar donde las familias honraban imágenes de su más profunda devoción, ya sea a través de réplicas o estampas que adornaban paredes y altares, grandes y pequeños, según sus posibilidades. Estas representaciones, lejos de ser meros ornamentos, fueron —como expresó Antonio Rubial— auténticos “[...] artefactos culturales saturados de mensajes y cargados de emotividad” (2018: 13). En consecuencia, es necesario considerarlas como objetos sagrados, empleados para plegarias y gratitudes que conformaban una estructura cultural completa, enlazada con un entorno único y particular, como era el novohispano.

En tanto, el devoto formaba un vínculo con el santo que, a su vez, servía de mediador al interceder ante Dios. A través de limosnas, peregrinaciones, plegarias y festividades, se esperaba que pudiera sanar enfermedades, otorgar favores, absolver pecados, velar por las cosechas o prodigar milagros. Entre tanto, las artes

pictóricas y escultóricas allanaron el camino para que la imagen se erigiera como un instrumento devocional y el cristiano, a la par de meditaciones y exaltaciones emocionales, alcanzara un estado de consciencia propicio para su redención. Así, lo incorpóreo de estos santos halló su validez en la materialidad de tales objetos.

La cultura barroca se percibía como una empresa dedicada a la difusión del arte, donde se combinaban una variedad de colores, sonidos y elementos sensoriales para acercar a las personas a la fe católica (Rubial García, 2018: 57). En cuanto a las festividades, éstas destacaban como eventos en los que individuos de todas las edades y estratos sociales disfrutaban de diversas expresiones culturales, como corridas de toros, poesía, mascaradas, procesiones, altares, carrozas alegóricas, fuegos pirotécnicos, música, baile, comida y bebida, entre otras manifestaciones. Estas celebraciones, adornadas profusamente con imágenes, flores y velas, se llevaban a cabo tanto en espacios públicos como en privados (Rubial García, 2018: 57).

Cada festividad incluía misas, sermones y discursos sagrados con metáforas, con el propósito de honrar al santo correspondiente, agradecer los favores recibidos o pedir por nuevos, todo ello acompañado de una rica iconografía destinada a la población analfabeta, cuya educación muchas veces se basaba en la contemplación de estos objetos (Rubial García, 2018: 57). La influencia del barroco no se limitaba únicamente a las festividades religiosas y a la vida cotidiana, sino que también impregnaba la arquitectura, la literatura y las artes visuales. Las fachadas de las iglesias y palacios eran adornadas con detalles intrincados y esculturas que narraban historias sagradas, mientras que, en el interior, los techos y paredes se cubrían

con frescos y retablos dorados que deslumbraban a los fieles y visitantes. Las artes visuales, por su parte, destacaban por su dinamismo y uso del claroscuro que creaba escenas dramáticas y emotivas que buscaban evocar una respuesta emocional en el espectador; por lo que las obras se convertían en ventanas a un mundo de fervor y pasión.

Ahora bien, ¿por qué estudiar, entre todas las obras que componen la colección del museo, la pintura de *San Miguel Arcángel con el niño*? Si bien, la información de esta obra es, hasta ahora, nula —dado que no se tiene información sobre su devenir histórico— la riqueza iconográfica de la pintura *per se* es sustanciosa; muestra la libertad del pintor al momento de ejecutarla, así como la clara devoción a san Miguel Arcángel en la región, previa incluso, a la realización de esta obra del siglo XVIII. Por ende, a continuación, se presenta un estudio de dicha obra, acompañada del análisis iconográfico y reflexión de la devoción novohispana promovida por la empresa católica en América.

Sabemos de antemano que el Ex-Convento de Zinacantepec es una construcción franciscana del siglo XVI, cuyo objetivo fue evangelizar a los naturales de la región y pueblos circunvecinos. El Museo Virreinal de Zinacantepec es hoy el recinto que contiene esta pintura; igualmente, sus muros resguardan diversos objetos provenientes de expresiones artísticas, religiosas y de la vida cotidiana de sus habitantes. El conjunto arquitectónico —templo, convento y atrio— es muestra de la sobriedad y sencillez franciscana que, a la vez, muestra su riqueza histórica que disfrutamos actualmente; entre los elementos más importantes tenemos la pila bautismal (1521), la decoración mural y el retablo de finales del siglo XVI; así como

pintura, escultura y objetos ornamentales propios del ajuar doméstico utilizado por sus inquilinos (Annunziata Cosentino, 2007: 12).

La devoción a san Miguel es palpable en el retablo de su capilla abierta, obra donde encontramos a Dios padre en la parte superior, la virgen acompañada de los arcángeles Gabriel, a la izquierda; Rafael, a la derecha y en el centro del retablo, en grandes proporciones, a san Miguel Arcángel; así como la presencia de padres de la Iglesia como Jerónimo de Estridón, Agustín de Hipona, Gregorio Magno y Ambrosio de Milán, y los cuatro evangelistas (INAH, 2022, s/p). De esta obra existe un contrato para la elaboración del retablo y el escultor Juan Montañón, según se estima, la pudo finalizar alrededor de 1596. En él, entre otras especificaciones, se prevé lo siguiente: “En el tercer cuerpo, en el lado del Evangelio, la resurrección como está en la villa de Toluca, en medio va un San Miguel de figura redonda, según y como está en el Sagrario [...]” (Annunziata Cosentino, 2007: 88).

La devoción a este arcángel, según nos muestra el contrato, la tenemos ampliamente difundida desde el siglo xvi. El autor de esta pintura es desconocido, pero según la información proporcionada por el museo, se estima que fue creada en el siglo xviii. Esta obra está realizada en óleo sobre tela y parece incluir la aplicación de pan de oro, una técnica comúnmente empleada en retablos, esculturas y pinturas de la época. En la composición, san Miguel presenta al niño Jesús al Espíritu Santo y a Dios Padre, están acompañados por la Virgen María, san José, pastores, un buey y un asno, además de lo que parece ser un ángel guardián junto a un niño, o bien, Rafael y Tobías.

COMPOSICIÓN Y TÉCNICA

En un primer plano, la estructura que nos muestra la pintura son dos arcángeles que sobresalen, tanto por su tamaño en relación con las otras figuras, como por la exquisita aplicación de pan de oro en el detalle de sus ropajes. En una lectura de izquierda derecha, al primero que observamos es a san Miguel Arcángel que, parado sobre querubines, sostiene al niño Jesús; sin duda, el peso de la obra recae en él y en la Trinidad que se posa cercana al niño: el Espíritu Santo en forma de paloma y Dios Padre con su distintivo triángulo equilátero. En contraparte, el ángel guardián observa al espectador, al mismo tiempo señala la escena antes mencionada, mientras que posa su mano en la cabeza del niño quién está rezando. Debajo de ellos, María y José se muestran arrodillados en completa actitud piadosa, acompañados por dos pastores, un buey y un asno. Lo anterior, sucede en dos escenarios, el terrenal y el celestial.

La paleta utilizada por el pintor responde a los clásicos azules, rojos y verdes, ampliamente utilizados en el virreinato; y privilegia los verdes y rojos, además del dorado señalado para los detalles ornamentales en la vestimenta de María, José, Dios Padre, san Miguel y el ángel guardián. Este recurso, dio como resultado un esplendor que dirigía la mirada a la santidad barroca. En palabras de Manuel González (2006: 45) el oro es “[...] autónomo de las formas artísticas que recubre”, es decir, su valor simbólico trasciende su aplicación como ajuar religioso o litúrgico, su valor reside en la representación de lo perfecto y lo puro por lo que forma parte de las soluciones plásticas que ejecutaron los pintores novohispanos al elaborar obras de índole religiosa, mayoritariamente, sin embargo, también lo encontramos en otros objetos. A su vez, su uso fue incentivado por los propios

religiosos, como el padre José del Valle, quien en su sermón por la dedicación de la Capilla del Rosario enaltece su uso: “[...] es el oro fuente y madre, de donde nacen los más ricos quilates de sus tesoros [...] porque es María oro puro [...] madre del más fino oro puro” (citado por González Galván, 2006: 65).

No sin olvidar el discernimiento entre la opulencia y la humildad que debían guardar los devotos; aunque tal cuestión la América española dejaría de lado, dadas las circunstancias particulares de la feligresía, que gustaba del esplendor, la riqueza y la abundancia en el ornato (González Galván, 2006: 57).

ICONOGRAFÍA

El objetivo de realizar un análisis iconográfico es conocer las diversas convenciones visuales, su origen —cuando es conocido—, así como la cultura que produce las imágenes; cuyo fin es el entendimiento y reflexión del poder de las imágenes en una sociedad como la novohispana, que percibió en ellas un vehículo de acercamiento a la divinidad.

No podemos reducir a las imágenes a un uso meramente decorativo, por el contrario, se insertan en una dinámica religiosa, a la par que social, e inclusive comercial, al ser colocadas en espacios públicos y privados, iglesias, casas, conventos e inclusive forman parte de la movilidad a través de peregrinaciones o migraciones de sus dueños. En palabras de Linda Báez (2021: 22), “tanto el espacio como la movilidad cobraron especial relevancia, y el elemento otorgaba dinamismo a la significación de la imagen de manera personal, ya que apelaban a un bagaje

de experiencias individuales y colectivas, de lo que significaba ser católico”.

Empezaremos con el propio Dios Padre, piedra angular del catolicismo. Éste es retratado por el autor de nuestra pintura en la parte superior, lugar predilecto en donde se suele encontrar, tanto en pinturas, como en retablos. Está sentado sobre una nube con los brazos extendidos, viste una túnica roja, decorada en detalle por flores y hojas doradas. Asimismo, detrás de su cabeza, hay un triángulo equilátero y fue plasmado como un hombre anciano. En tanto a su iconografía, el símbolo más antiguo del que se tiene registro es una mano que sale de una nube, es decir, se muestra saliendo del lugar donde reside: el Cielo. En suma, al no conocer su verdadera forma, la imaginación de artistas y estudiosos ha dado lugar a la creación de múltiples escenas y representaciones.

En esta obra, se prevé que se trate del anciano de los días, aquel que deriva de la visión del profeta Daniel (7:9): “Seguí mirando hasta que se establecieron tronos, y el Anciano de Dios se sentó. Su vestidura era blanca como la nieve, y el cabello de su cabeza como lana pura [...]”. Esta descripción ha sido inspiración para el arte cristiano al momento de representar a Dios en forma de un venerable anciano, a su vez, símbolo de sabiduría y respeto (Réau, 1999: 30).

Volviendo a la pintura, debajo de Dios, el Espíritu Santo se posa con sus alas extendidas sobre Jesús recién nacido, y un halo de luz le rodea. En la trama celestial, el Espíritu Santo, también conocido como Paráclito —consolador de los fieles— destaca como la tercera esencia divina. Su devoción fue separada

de la Trinidad durante la Edad Media, cuando se erigió como consuelo para los dolientes en los recintos hospitalarios de los templos. Su presencia, enmarcada en la iconografía sagrada, se entrelaza, claramente, con la Trinidad, relatos de santos, escenas de la Virgen y san José como sus desposorios, descendiendo sobre la vara florida, la Anunciación, el Bautismo de Cristo y la festividad de Pentecostés, entre otras. Tres son las facetas que le otorgan forma: hombre, fuego o paloma. La primera fue reservada a visiones de profetas o a la encarnación del Hijo de Dios; la segunda se revela únicamente en Pentecostés, en la danza de lenguas de fuego; mientras que la tercera, la más frecuente, se manifiesta como la paloma divina (Réau, 1999: 34).

Pero ¿por qué representarlo como una paloma? Louis Réau, propone que esta elección fue influenciada, probablemente, por el papel que esta ave adquiere en el culto a Venus, o bien, en el de la Astarté en Siria (1999: 34). Basta con leer la comparación que realiza Marcos (Biblia, 2002, 1: 9-11): “[...] E inmediatamente, subiendo del agua, vio abrirse los cielos y al Espíritu como paloma que descendía sobre él”. El evangelista no dispone que el Espíritu Santo sea una paloma, sino que su caída se asemeja a la de dicha ave. Cuestión que sí asienta Lucas (Biblia, 2002, 3:22): “Y el Espíritu Santo descendió sobre él en forma corporal, como una paloma [...]”. Lo anterior dio lugar a la traducción plástica de la visión de los apóstoles: una paloma blanca y pura que desciende de los cielos, envuelta en un haz de rayos luminosos y se posa sobre los santos, la virgen y Jesucristo.

Según observamos en la imagen, se forma una Trinidad con el niño Jesús que presenta san Miguel; esta triada responde a la máxima santidad en el catolicismo, cuya fiesta se celebra

ocho días después de Pentecostés. A lo largo de los siglos, su representación se vio envuelta en múltiples conflictos por el misterio que conlleva, planteando su correspondencia como uno sólo, pero a la vez siendo tres, *Deus trinus et unus*. De ahí que encontremos su iconografía reducida a tres tipos. La primera alude a símbolos geométricos, principalmente el triángulo trinitario que no es más que un triángulo equilátero, en ocasiones inscrito en un círculo, o bien, tres círculos concéntricos (Réau, 1999: 40).

La segunda, es su identificación a través de tres letras griegas: alfa (Α), delta (Δ) y omega (Ω). Por último, la tercera hace referencia a su personificación como figuras antropomorfas, ya sean tres personas idénticas; dos personas —Dios padre y Cristo— unidas por el Espíritu Santo en forma de paloma, o tres personas diferentes. Coexisten diversidades de soluciones plásticas que pretendían solucionar el problema de cómo representar a la Trinidad. En esta pintura, tenemos su representación como figuras antropomorfas unidas por el Espíritu Santo, así como el triángulo trinitario portado por Dios Padre.

Como se mencionó, lo que da título a la obra es la acción de san Miguel al sostener al niño Jesús. Siguiendo con su iconografía, Miguel es presentado como guerrero, con su gálea o casco imperial —ampliamente utilizado por las legiones romanas— y cresta en color rojo y blanco. Su ropaje, es por demás llamativo, si bien, se respeta la utilización del rojo, azul y verde, como colores representativos de nuestro personaje, también tenemos el uso de ornamentación dorada; ésta va desde el halo de luz que emana de su cabeza, su yelmo azul, con las estrellas, el sol, la luna, el cinturón y detalles; falderín verde y botines. Nuestro arcángel, parado sobre querubines, sostiene

al recién nacido niño Jesús. Su mirada, se dirige al Espíritu Santo y a Dios padre; así, se nos muestra la Santísima Trinidad.

Este arcángel fue en la Nueva España una de las más importantes devociones, conocido por ser el defensor de la ciudad celeste y jefe de las milicias celestiales. Al igual que en esta pintura, tenemos ejemplos en el arte bizantino que muestran a Miguel y Rafael como comandantes de la *taxiarquía*, una formación de combate, donde montan guardia a ambos lados del trono divino (Réau, 1999: 55). Es durante la Edad Media que las acciones y emblemas de los arcángeles toman mayor sentido y distinción. Miguel es el príncipe y jefe de los ejércitos celestiales —*Michael victoriosus, prínceps militiae caelestis pugnat cum dracone*— y se identifica porque blande una espada o lanza, en su calidad de guerrero victorioso en su lucha con el dragón, o bien, como pesador de almas con una balanza.

Probablemente, su fama en el Nuevo Mundo se deba a su personalidad más definida y al impulso dado por la Iglesia Católica posterior al Concilio de Trento. Además, ya existía una larga tradición histórica de este personaje, célebre por dirigir el combate contra los ángeles rebeldes o el dragón, el pesaje de almas, milagros y apariciones; éstos son los tipos de iconografía más populares; pese a ello, y como observamos en esta pintura, la devoción de sus habitantes y de los propios pintores permitió realizar otras escenas cercanas a los intereses de quien solicitaba la pintura. Este reconocimiento lo consagró como santo patrono de múltiples oficios, especialmente de aquellos asociados con sus atributos. Por ejemplo, en relación con la espada, se le veneraba entre los doradores, pulidores, maestros de armas y esgrimistas; mientras que, con la balanza, se le asoció con oficios como la pastelería, los barquilleros,

los boticarios, los especieros y los pesadores de granos, entre otros. Así, la devoción por san Miguel trascendió los límites de los recintos religiosos y se le consideró patrono de pueblos y ciudades, atribuyéndole apariciones o milagros: la más recordada en Nueva España es la de San Miguel del Milagro. Al mismo tiempo, destacan las múltiples festividades en su honor y celebraciones como procesiones, ferias, danzas, música, entre otras actividades en las que participaron los habitantes locales.

El ángel situado en el extremo derecho de la obra plantea una cuestión de identificación. Se plantean dos posibles interpretaciones: podría representar a Rafael y Tobías, o bien al ángel guardián con un niño. ¿Por qué Rafael? Al analizar la composición de la obra, se observa que este ángel comparte un tamaño similar al del arcángel Miguel, lo que sugiere que el pintor podría haber querido otorgarle una importancia equiparable, posiblemente buscando representar a Rafael.

Este arcángel es referido como médico, según alude el Libro de Tobías *Raphael medicus: Tobiae oculos sanavit* (Réau, 1999: 65); ahí se explica que acompañó al pequeño Tobías en su viaje al país de Media. En el trayecto, acamparon a la orilla del río Tigris y cuando el infante fue a lavarse los pies, un enorme pez saltó del agua con el afán de morderle. Rafael le pidió que atrapara al animal, pues con sus órganos podía hacer un remedio contra aquellos espíritus o demonios que buscaran atacar a una persona o curar las cataratas al untarlo en los ojos. La anterior narración, derivó en afianzarle como protector de los adolescentes, aquellos que dejaban su hogar materno y debían protegerse contra los peligros del mal. Así, la iconografía de Rafael está estrechamente vinculada con el joven Tobías sosteniendo el pescado, llevado de la mano por el arcángel, quien viste de peregrino (Réau, 1999: 78).

En suma, por ser el sanador se le personifica en otras iconografías con un recipiente aludiendo a algún unguento, a la par que da la mano al joven (Réau, 1999: 66).

A nuestro ángel, le acompaña un infante, ataviado con un vestido blanco y en actitud devocional; por su parte, el ángel, parado sobre querubines, señala a la santísima Trinidad. Su vestimenta, al igual que la de Miguel, es rica en detalles ornamentales de flores que acompañan su traje. Propongo que éste es el ángel de la guarda que acompaña a un infante. En principio porque, pese a que se retoma la iconografía de Rafael y Tobías para la del ángel guardián, éste último tal y como muestra la pintura, no contiene el pez milagroso y el ángel señala a la Trinidad, al igual que el infante. Ejemplo de ello, lo tenemos en grabados como *Niño y el Ángel de la Guarda* de Hieronymus Wierix del siglo xvii o *Angelus Custos* de Cornelis Galle, de finales del siglo xvi, quien a su vez toma como ejemplo *Arcángel Rafael y Tobías* de Tiziano, pintura de 1507.

Recordemos que la función de dicho ser era proporcionar guía y cuidados al fiel devoto desde su nacimiento e interceder posterior a su muerte en el ingreso al cielo (Mâle, 2001: 284). Entonces, el ángel observa al espectador y sostiene con la mano izquierda la cabeza del niño, mientras que con la derecha señala la Trinidad; nos lleva a pensar en su papel como educador de la doctrina señalando el “buen camino” que debe de llevar. Esta devoción se propagó durante el siglo xvi, y ésta se desarrollaría favorecida, a su vez, por los jesuitas que estimularon la creación, en su honor, de cofradías, iglesias y capillas. También se escribieron numerosos libros y pinturas de índole personal, aquellas propias de la devoción casera. En Nueva España, sobresale la pintura *El ángel de la guarda* de Luis Juárez, entre

otras que aluden al ángel custodio. Además, pareciera que el objetivo de la pintura fue representar la devoción propia de los infantes de la época, al ser san Miguel quien sostiene al niño Jesús, y el ángel de la guarda que guía al infante, a su vez, vestido con túnica blanca, señal de pureza e inocencia.

En este contexto, se destaca la libertad creativa presente en la representación del niño Jesús, tradicionalmente acompañado por la Virgen María o san Antonio de Padua. Esta obra, en particular, al ser san Miguel quien sostiene al niño, lo presenta a la Santísima Trinidad con una expresión contemplativa característica del estilo barroco novohispano. Esta escena se distingue por su expresividad y reverencia. María y José, en un menor tamaño y dentro de una zona inferior, se arrodillan con gestos de plegaria. María, con un manto verde y vestido rojo, evoca la imagen de la Guadalupana, mientras que José, en tonos más oscuros, destaca por su vara florida. Ambos visten ropajes decorados con motivos florales en dorado, como se mencionó anteriormente. Las figuras están rodeadas de querubines y ángeles que flotan en un cielo pintado con tonos pastel, crean una atmósfera celestial que acentúa la sacralidad del momento. En el fondo de la escena, se observa un paisaje borroso y una pequeña cabaña apenas visible, que contrasta con la intensidad y el detalle de los personajes principales. Esta dualidad entre lo terrenal y lo divino es característica de las obras barrocas.

La narración de esta escena proviene del evangelio de Lucas (Biblia, 2002, 2:7), “[María] dio a luz a su hijo primogénito, y envolviéndole en pañales, lo reclinó en un pesebre, porque en el mesón no había lugar para ellos”. Ello, trasciende a la plástica con la imagen de la virgen arrodillada, con las manos unidas ante el niño desnudo e iluminado, ya sea sobre una

gavilla de paja, en el manto de la virgen o en una pequeña cuna (Réau, 1996: 228). Detrás de ellos, el buey y el asno como símbolo evangélico, en palabras de Réau, estos animales con sus alientos cálidos alimentan la atmósfera helada del establo en el que ha nacido el niño Jesús y confieren a la Natividad de un “[...] encanto ingenuo de una tierna leyenda franciscana” (1996: 228). Sin embargo, su presencia obedece al evangelio apócrifo de pseudo Mateo (14):

[...] salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: el buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su señor (citado por Réau, 1996: 239).

Tras la Virgen y san José, dos pastores se integran a la escena, el primero, vestido de café y con un sombrero negro, sostiene una hoz, mientras que, con la otra mano, se limpia el sudor. A su lado, una mujer con un manto gris sostiene una canasta con, lo que parecieran ser huevos, aunque no se explica realmente lo que el pintor trató de ejemplificar. El lienzo contiene una inscripción en la parte inferior que señala: *a devoción de Don Juan Pedro y de Doña Patricia María. Año de 1766.*

CONCLUSIONES

Al analizar a los personajes y las escenas bien podemos interpretar que *San Miguel Arcángel y el niño* es una especie de adoración, pues tenemos a María, san José, los pastores y los animales arrodillados, además de la presentación que el arcángel hace

a la Trinidad. El uso del color y la luz en la pintura resalta la importancia de cada figura. La luminosidad que emana del niño Jesús simboliza su divinidad y pureza, mientras que los tonos dorados y brillantes de los vestuarios apuntan a la gloria y a la majestuosidad del momento sagrado. Esta obra no sólo refleja la técnica y el talento del pintor, sino también su profunda comprensión de los temas religiosos y su habilidad para transmitir emociones a través del arte.

Con ello podemos reflexionar sobre el impacto que ejercen las imágenes y la importancia otorgada a las pinturas religiosas. Lamentablemente, la historia de esta pintura no está documentada, se desconoce su procedencia, propietarios o identidad del pintor. A pesar de esta carencia de información, se distingue una clara devoción hacia san Miguel en su exposición, lo que refleja la sensibilidad de los cristianos hacia las representaciones visuales de los artistas novohispanos. El arte se erige como una expresión de la fe americana y del valle de Toluca. Esta obra tuvo un impacto simbólico significativo en la comunidad local de Zinacantepec al consagrar al arcángel como su santo patrono.

En cuanto a la pieza en sí, destaca por su autenticidad y creatividad, siendo un lugar sagrado para las principales deidades cristianas en las que se deposita la fe, ofreciendo una representación visual novedosa y original. La composición del cuadro, con su cuidadoso equilibrio entre luz y sombra, transmite una sensación de divinidad y protección. Además, esta obra no sólo servía como un objeto de veneración sino también como una herramienta educativa, ilustrando historias y enseñanzas bíblicas para una población, en su momento, mayoritariamente analfabeta. A través de su impacto visual y simbólico, esta obra



FOTOGRAFÍA 5.1. *San Miguel Arcángel y el niño*, óleo sobre tela, s. XVIII, Museo Virreinal de Zinacantepec, autor desconocido.
Fuente: Acervo fotográfico de Karina Lissete Ocariz Rivero (2024).

continúa siendo un pilar de la devoción y un reflejo del rico patrimonio cultural de la región.

REFERENCIAS

- Annunziata Cosentino, Delia (2007). *Las joyas de Zinacantepec. Arte colonial en el Monasterio de San Miguel*. Biblioteca Mexiquense del Bicentenario/Colección Mayor/El Colegio Mexiquense A.C.
- Báez Rubí, Linda (2021). *Un viaje a las fuentes. Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*, vol. II. UNAM/IIIE.
- Biblia, La (2002). La biblia. España: San Pablo.
- González Galván, Manuel (2006). El oro en el barroco en *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal. Antología personal: UNAM/IIIE/Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura*.
- Mâle, Émile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Ediciones Encuentro.
- Ocaríz Rivero, Karina Lisset (2024). Acervo fotográfico digital.
- Réau, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal.
- Rubial García, Antonio (2018). El peligro de idolatrar. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno, en Gisela von Wobeser *et al.* (coord.), *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. UNAM /Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.

CAPÍTULO 6

Pinturas del ciclo de la vida de san Pedro Nolasco en el templo de la Merced de Toluca: influencias

Emilio Ruiz Serrano
Carolina Serrano Barquín

Dentro del exconvento y templo de la Merced de Toluca se hallan siete lienzos relativos a la vida del santo patriarca, que conforman una serie de obras que expresan vida, milagros y eventos del santo; también llamadas *serie* o *ciclo nolasquiano*. “Se sabe su fecha de realización porque algunos contienen cartelas, además de que un retrato del fraile Bernabé Magro de 1804 señala que se realizaron dieciséis lienzos sobre el ciclo y uno más de redenciones” (Ruiz, 2024: 50). Algunos de los lienzos contienen cartelas con textos concernientes al donante y la mayoría tienen una buena conservación.

Estas pinturas tienen una estrecha relación con obras de otros conventos mercedarios en el mundo, por ende, en este texto se reflexionará sobre la influencia del grabado europeo concerniente a dicho santo y su influjo en la pintura hispana para, posteriormente, incidir en la del nuevo continente, tanto en la cuzqueña, como en la novohispana, ejemplificadas en las del exconvento toluqueño.

En suma, la intención de exponer semejanzas y diferencias de estas obras pictóricas, así como de conocer la difusión que alcanzaron en otras regiones, entre otros aspectos, permitirá conocer el pensamiento de los artistas novohispanos bajo su propia estética y funcionalidad.

El grabado europeo y su reproducción en España

El grabado europeo fue ocupado recurrentemente en la influencia de pinturas, murales y diversas artes, desde sitios cercanos a su publicación hasta lugares distantes del globo. Este tópico ya ha sido indagado por diversos intelectuales; en el caso de la pintura novohispana se cuenta con algunos autores como Antonio Rubial, Enrique Soria o Clara Barge-llini, por señalar algunos. El grabado europeo influyó, como veremos a continuación en tres latitudes, primordialmente, en la península ibérica, (en especial las obras del convento mercedario de Sevilla o El Puig de Valencia), en el Virreinato del Perú (las obras del convento de Cuzco) y en Nueva España (las obras del convento de Toluca). La elección de estos tres polos se debe a la basta colección de obras que aún persisten y por las semejanzas en los lienzos.

ORIGEN DE LOS GRABADOS Y LA PINTURA IBÉRICA

En 1622 los mercedarios postularon la canonización de san Pedro Nolasco, para ello se redactó un cuadernillo llamado *Memorial*, en el cual se describían las escenas de la vida, fundación y milagros del patriarca mercedario. El pintor Jussepe Martínez

fue el creador de veinticinco dibujos junto a los grabadores Mateus Greuter (su hijo) y Luca Ciamberlano. “De dichos grabados solo se conservan diez actualmente, algunos tienen textos que nos permiten saber sobre las escenas, mientras que el *Memo-rial*, por su texto permite conocer los faltantes” (Rubina, 2015: 124-125). Sin embargo, se abre la posibilidad de una búsqueda más completa.

Asimismo, existió una segunda impresión escrita en castellano por Cornelio Cobrador que cuenta con dos series: la romana, creada por Martínez, y la castellana por Cobrador. No obstante, las dos series son extremadamente semejantes, por lo que para fines históricos y artísticos se consideran una misma. “La coincidencia tanto de imagen como de texto de varias pinturas de las obras de estos dos grabadistas, influyó en las series encargadas en los conventos mercedarios de distintos sitios y periodos” (Zuriaga, 2005: 292). De tal suerte que, las diferencias son muy pequeñas.

Dentro de las obras realizadas en la península ibérica, se encuentran las realizadas para el convento de Sevilla, “se sabe que se le encargó a Francisco de Zurbarán y su taller, veintidós lienzos de dicha temática para el claustro de los Bojes, iniciándolos en 1628 y terminándolos en 1634” (Fernández y Cabezas, 2020: 343). Dicha serie, seguramente inconclusa por Zurbarán fue culminada por algunos de sus colaboradores, como fueron Francisco Reina o Juan Luis de Zambrano. El monasterio fue construido durante los siglos xvii y xviii, espacio de gran riqueza por sus lienzos de excelente calidad, con cuadros de artistas de gran pincel como Alonso Vázquez, Francisco Pacheco, Juan Roela, Bartolomé Esteban Murillo, entre muchos otros artistas.

Además de las obras de este convento, existen otras en conventos mercedarios, como en el convento de El Puig en Valencia o en Barcelona y Córdoba. Asimismo, hay cuadros dispersos que también contienen influencia de esta serie de grabados en lienzos de otros conventos hispanos.

A continuación, se presentan los principales pasajes, tanto del *Memorial nolasquiано*, indagado por Vicent Zuriaga (2005), así como de las obras cuzqueñas, enfatizando en los pasajes que se pueden relacionar con la pintura novohispana.

La lista no es exacta, pues los pasajes fueron modificándose, agregándose, uniéndose o eliminándose conforme al paso del tiempo. Hay que recordar que desde 1622 hasta principios del siglo XIX, pudieron sucederse distintas transformaciones, incluyendo su contexto local, pictórico y religioso. Por ello, se tiene relativa confianza.

TABLA 1. Pasajes del *Memorial nolasquiано* y de las obras cuzqueñas

1. Prodigio de las abejas	15. Dios mitiga los martirios padecidos por Nolasco a manos de los moros
2. Nacimiento de Nolasco	16. Nolasco sudó sangre y profetizó a la reina de Castilla numerosa descendencia
3. Nolasco niño reparte limosna a los pobres	17. Conquista de Sevilla fue profetizada por Nolasco
4. Nolasco niño conduce a otros infantes a pelear contra la herejía albigense	18. Hallazgo de la imagen de la Virgen en Valencia (señal de los siete luceros)
5. Huyendo de la herejía albigense, Nolasco fue recibido por el Rey en Barcelona	19. Nolasco vende su patrimonio para el rescate de cautivos
6. Visión de la oliva	20. Aparición de la virgen de la Merced en el coro, frailes cantando

7. Nolasco perdona el agravio del padre de Raymundo de Blanes	21. San Pedro Nolasco visita el santuario de Monserrat/ junto con cautivos rescatados visitan el santuario
8. María entrega a Nolasco el hábito blanco para redimir a los cautivos cristianos	22. Éxtasis de San Pedro Nolasco (imagen de la <i>lactatio</i>)
9. Consagración de la Orden de la Merced y profesión de san Pedro Nolasco en la Catedral de Barcelona	23. Nolasco azotado públicamente en las calles de Granada
10. Milagro de la barca en la que san Pedro Nolasco llega al puerto de Valencia	24. Nolasco apresado, se le aparece la virgen de la Merced
11. Confirmación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced y redención de cautivos por el pontífice Gregorio IX	25. Visión de san Pedro apóstol crucificado
12. Rey San Luis de Francia y el Obispo de París ordenan sacerdote a Nolasco	26. San Pedro Nolasco transportado en brazos por dos ángeles
13. Mortificaciones de Nolasco. Jesús le ayuda a cargar su cruz	27. Feliz término de la vida de Nolasco (1256)
14. Nobles de los reinos de España y del África se hicieron sacerdotes y profesos de la Merced	28. Árbol genealógico de Nolasco
	29. Visión de la Jerusalén celeste

Fuente: Elaboración propia.

Las pinturas del convento de Cuzco

Se eligieron las obras del convento de Cuzco por ser una de las series más completas de las obras nolasquianas dentro de un mismo espacio y tiempo. Rubina y Zuriaga señalan que los grabados de Jussepe Martínez fueron la fuente principal y directa de los lienzos del convento mercedario de Cuzco, Zuriaga señala que fueron copiados en Cuzco, pero Rubina corrige, “pues señala

que los artistas cuzqueños le imprimieron su sello, como también ha ocurrido en el caso novohispano” (Rubina, 2015: 125).

Los lienzos colocados en lunetos sobre el claustro fueron realizados en la segunda mitad del siglo xvii y principios del xviii. Algunos se atribuyen a Basilio de Santa Cruz, a fray Gerónimo de Málaga, a Bernardo de Velasco y Lázaro de la Borda, entre otros pintores locales de la denominada *Escuela Cuzqueña*. Según Rubina “debieron ser pintados antes de 1696. Todas estas obras adornan el claustro de la Merced en dicha ciudad, siendo un total de veinticinco lunetos” (2015: 128-129). También hay obras nolasquianas en lienzos quiteños, limeños o guatemaltecos, que no se nombran, pero requieren un estudio a futuro.

Las pinturas novohispanas y las del exconvento de la Merced de Toluca

Ya se han mencionado algunos datos de estas obras al inicio del texto, su periodicidad va de 1790 a 1810, mientras que los artistas que realizaron los siete lienzos que se conservan en el convento toluqueño fueron Pedro José de Rojas y Juan de Dios Flores, entre otros autores anónimos. Ciertos inventarios señalan algunos cuadros de los que se desconoce su paradero, empero, pueden dar una idea de la conformación de los grabados europeos.

Las obras nolasquianas en Toluca han sido estudiadas por Carrilo y Gariel, afirma que tienen un estilo o “escuela toluqueña”, es decir, “muestran una escolástica local, son reproducciones influenciadas por grabados europeos, hay ausencia de tonos

vibrantes, dibujo imperfecto y errores de perspectivas” (Carrilo y Gariel, 1952: 52). No obstante, hay que señalar que si son de una *escuela* se requiere un estudio más acucioso de otras obras y artistas en el valle de Toluca para confirmarlo, igualmente no se ha hallado una serie de características comunes definitivas entre las obras y, al parecer, solamente se trata de un grupo local de pintores con técnicas y elementos semejantes.

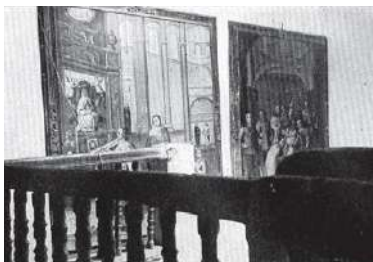
En cuanto a otras obras novohispanas mercedarias que puedan vincularse con los lienzos se pueden mencionar una serie de pinturas que existieron en el convento principal de la Ciudad de México. Según Martos López, en el interior había pinturas de “Nicolas Rodríguez Juárez, Tomas Benítez, Diego Vásquez, Joaquín Esquivel, Juan Correa, Manuel Arellano, Luis Juárez, pintados durante la segunda mitad del siglo XVIII, en los claustros bajos de dicho convento” (Martos López, 2013: 20-21). Se sabe que desgraciadamente muchas pinturas se quemaron a principios del siglo XX. El cronista fray Francisco Pareja menciona que, en dicho “convento de la capital, en los corredores bajos había quince cuadros que representaban ‘La vida de San Pedro Nolasco’” (Vargas Lugo y Díaz, 1975: 59). Por ende, es probable que la temática y los discursos iconográficos hayan sido semejantes a los que hubo en algún momento en el convento mercedario de Toluca. Cabe destacar que, en San Luis Potosí, en 1780, es decir, “en fechas cercanas al de Toluca, se señala que en uno de los altares había seis lienzos con pasajes de la vida de san Pedro Nolasco” (Montejano y Aguiñaga, 1981: 48).

ANÁLISIS DE LAS OBRAS EN CONJUNTO

En este apartado se presentan las imágenes conjuntas, incluimos, en primer lugar, el grabado europeo (1630), posteriormente el lienzo hispano (1630-1680), el cuzqueño (1690- 1710), y por último, el novohispano toluqueño (1790-1800). En algunos casos no hay referencias existentes de unos y otros. Se analiza su origen, diferencias y semejanzas entre sí.

a) San Pedro Nolasco ora ante la Virgen de Montserrat

Se sabe que en el *Memorial* esta escena estaba descrita en las estampas 10 y 11, concerniente a la peregrinación y la oración de san Pedro Nolasco a la virgen de Montserrat. Según el relato “el patriarca ora frente a la virgen, mientras que San Pedro Apóstol consuela a Nolasco después de una tentación, en la parte trasera” (Zuriaga, 2005: 307).



ám. III. Pintura de Juan de Dios Flores, del ex-Convento de La Merced Toluca, Méx.

FOTOGRAFÍAS 6.1 y 6.2. Imagen de lienzo del convento del Puig. Imagen del cuadro con paradero desconocido del convento mercedario de Toluca.

Fuente: Zuriaga (2005: 767) y Carrilo y Gariel (1952: 90).

Sobre el hispano, es un lienzo del convento del Puig en Valencia, de José Vergara, de principios del siglo XVIII. No hay grabado europeo existente de este pasaje ni dicha escena en el convento cuzqueño. Sobre el lienzo novohispano, fue elaborado por Juan de Dios Flores en 1793. La imagen presentada y la información aparecen en el artículo de Carrillo y Gariel, y es el único remanente de la obra, pues está desaparecida. Hay una semejanza en cuanto a la disposición de las figuras, sin embargo, al tener muy mala imagen de la pintura novohispana el análisis es pobre.

b) La lactancia de la Virgen a San Pedro Nolasco o Éxtasis de San Pedro Nolasco

No existe un lienzo hispano sobre el tema, tampoco en el *Memorial*. Rubina señala su posible influencia de la iconografía europea medieval, cercana a una alimentación del alma. La misma autora señala que este tema no fue empleado en el mundo hispano en dichas fechas o posteriores, pues efectivamente confirma que: “la iconografía religiosa del continente americano, a pesar de lo que se piensa, no seguía al pie de la letra las indicaciones estéticas europeas (Rubina, 2015: 141)”.

El lienzo primero es del convento de Cuzco, “realizado a finales del XVII, anónimo. Su cartela señala que se le aparece la virgen con su hijo en brazos, compartiendo de su néctar divino, sustentándole de esa fuente preciosa de leche” (Rubina, 2015: 137-138). La pintura toluqueña se ubica a un costado derecho del ciprés mayor del presbiterio. La escena se desarrolla dentro



FOTOGRAFÍAS 6.3 y 6.4. Imagen del Luneto del convento cuzqueño.
Imagen del convento toluqueño. Fuente: Rubina (2015: 133) y Ruiz (2024: 149).

de una habitación donde se ve al santo postrado ante Jesús y María, quien está rodeado de ángeles y querubines; es anónimo, del siglo XVIII. Existe gran semejanza en los lienzos, aunque en el caso novohispano es Jesús adulto y contiene un halo de querubines, mientras que el cuzqueño agrega una vista al claustro. No existe ejemplo en el mundo hispánico, por lo que podría tratarse de un tema de los virreinos americanos.

c) *Tránsito de San Pedro Nolasco*

En el *Memorial* es la escena xxiv donde se indica la muerte del patriarca. No hay grabado existente. Se describe la muerte del santo, custodiado por un ángel (Zuriaga, 2005: 322): “quien le señala la gloria eterna, donde lo espera Jesús y san Pedro. Se advierte la presencia de grandes frailes de la Orden, su rostro se resplandece mientras sostiene un crucifijo”.

El cuadro hispano es del convento de Sevilla, realizado por Juan Luis de Zambrano entre 1634 y 1639. El luneto cuzqueño es de principios del siglo XVII. La obra toluqueña se ubica a un costado izquierdo del ciprés mayor del presbiterio. En la parte superior se ve a Cristo y a la corte celestial. Es anónimo y está fechado en 1795. La similitud es bastante en las tres obras, tanto en la disposición de las figuras, como en los personajes celestiales, aunque en el caso novohispano se concentra más en este aspecto, a diferencia del cuzqueño. El lienzo hispano explora aún más el misticismo del evento.



FOTOGRAFÍAS 6.5, 6.6 y 6.7. Lienzo del español Juan Luis Zambrano. Lienzo cuzqueño. Lienzo toluqueño. Fuente: *San Pedro Nolasco-InfoVaticana* (2015), *ARCA* (2025b) y *Ruiz* (2024: 148).

d) La Virgen enseñando la misión a Pedro Nolasco

No existe en el *Memorial* o en algún lienzo hispano temprano o cuzqueño este tema, el cual presenta la misión mercedaria claramente: la virgen de la Merced le muestra a san Pedro Nolasco su voto, redimir a aquellos cautivos cristianos que naufragan y terminan apresados en costas musulmanas donde son martirizados bajo diversas formas.

El lienzo hispano es conocido como la Virgen de la Merced que muestra a Nolasco el sufrimiento de los cautivos, es anónimo y es del siglo XVIII, probablemente un tópico agregado para dicho siglo, por lo que no hay ejemplos anteriores. Es probable que sea un tema del siglo XVIII, con la intención de manifestar y evangelizar sobre lo que representa a los mercedarios.



FOTOGRAFÍAS 6.8 y 6.9. Lienzo hispano. Lienzo del convento toluqueño.
Fuente: Zuriaga (2005: 777) y Ruiz (2024: 144).

e) *La aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco, Raimundo de Peñafort y Jaime I / La Virgen le entrega el hábito a San Pedro Nolasco*

En el *Memorial* esta escena es la número VI, donde la Virgen de la Merced le entrega el hábito a san Pedro Nolasco. En la imagen aparece el patriarca arrodillado, a lo lejos se observa a un rey



FOTOGRAFÍAS 6.10, 6.11, 6.12 y 6.13. Grabado del *Memorial*. Lienzo hispano. Lienzo cuzqueño. Lienzo toluqueño. Fuente: Zuriaga (2005: 301), Artnet (2025), ARCA (2025d) y Ruiz (2024: 144).

(Jaime I) y a san Raymundo en oración. Es uno de los temas más representados (Zuriaga, 2005: 300-303).

El grabado en la primera imagen es parte de los grabados de Martínez, de ca. 1627. La siguiente imagen es un cuadro de Zurbarán para el claustro de los Bojes, el aura mística es uno de sus atributos principales. La versión cuzqueña es de Espinosa de los Monteros de finales del xvii. Por último, el cuadro novohispano se halla en la parte alta del muro izquierdo de la nave. En el lienzo aparece de nuevo la corte celestial, no solamente querubines. El autor es Juan de Dios Flores y es de 1795. Por lo que se puede apreciar, existe una gran semejanza en los lienzos, aunque cada uno tiene aspectos únicos que corroboran la influencia, más no la réplica.

f) Jaime Primero entregando el escudo de la Orden a San Pedro Nolasco o Fundación de la Merced / Fundación de la Orden

En el *Memorial*, se remite a la estampa vii, aunque no hay referente del grabado europeo. Según la descripción, “se detalla cómo el Rey da las armas de Aragón, mientras que el obispo Raimundo le da la Cruz, aparecen también algunos compañeros, en la catedral de Barcelona” (Zuriaga, 2005: 300-303).

El lienzo hispano es de Juan de los Cobos, de finales del xvii, de ahí que difiera posiblemente en la estructura de las formas, a diferencia de otros lienzos de mediados del siglo xvi. El lienzo cuzqueño es de finales del xvii, ubicado en el claustro del



FOTOGRAFÍAS 6.14, 6.15 y 6.16. Lienzo cuzqueño. Lienzo toluqueño.
Lienzo hispano. Fuente: Zuriaga (2005: 301), ARCA (2025e) y Ruiz (2024: 144).

mismo convento. La obra novohispana se halla en la parte alta del muro derecho de la nave principal, fue realizada por Pedro José de Rojas en 1795. En las tres pinturas fue importante presentar a los tres fundadores y el aspecto arquitectónico de la Catedral de Barcelona.

g) La aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco en el coro

En el *Memorial* aparece en la estampa XII, que se describe así: “el coro del convento está lleno de ángeles, con la virgen en el trono principal, el santo queda estupefacto. No se conserva grabado europeo” (Zuriaga, 2005: 309).



FOTOGRAFÍAS 6.17, 6.18 y 6.19. Lienzo hispano. Lienzo cuzqueño.
Lienzo toluqueño. Fuentes: *Fundación universitaria española (2015b)*,
ARCA (2025c) y *Ruiz (2024: 143)*.

El lienzo hispano es de Juan Luis de Zambrano para el convento sevillano, mientras que el cuzqueño es anónimo de finales del xvii. En cuanto al lienzo novohispano, éste se halla a un costado de la nave principal del templo. Llamado también de los maitines, anónimo, de finales del siglo xvii. El lienzo cuzqueño es más íntimo, al presentar menos personas en la pintura, mientras que el novohispano es más rígido en sus formas. En cuanto al sevillano los personajes están aún más cerca que las otras pinturas.

h) El milagro de la llegada de San Pedro Nolasco al puerto de Valencia

El milagro aparece en el *Memorial* en la estampa o escena xxii, donde se describe lo siguiente (Zuriaga, 2005: 317): “los ‘bárbaros’ ponen al patriarca en una nave sin remos y sin velas para su perdición, empero, usa su capa para llegar prósperamente al puerto de Valencia. Algunos moros lo observan estupefactos”.

La imagen primera es el grabado europeo de 1627, posteriormente está la pintura sevillana realizada por Juan Luis de Zambrano. La siguiente imagen es el lienzo del mismo tema que pertenece al convento de Cuzco, creada en el siglo xvii, anónimo. El cuadro novohispano se encuentra en el cubo de la escalera. Fue realizado por Pedro José de Rojas en 1796. Este es el mejor ejemplo para confirmar la tesis del texto, los grabados europeos influyeron en las pinturas del ciclo nolasquiano en todo el reino hispánico; no obstante, no fueron replicados íntegramente. La obra cusqueña se centra en el movimiento y las líneas curvas, el novohispano en la solemnidad y en la barca, mientras que el hispano en el personaje y su emoción ante el evento.



FOTOGRAFÍAS 6.20, 6.21, 6.22 y 6.23. Grabado del *Memorial*. Lienzo hispano. Lienzo cuzqueño. Lienzo toluqueño. Fuente: Zuriaga (2005: 777) Fundación universitaria española (2025c), PESSCA (2009) y Ruiz (2024: 144).

i) *El nacimiento de San Pedro Nolasco/ el milagro del panal*

El nacimiento en el *Memorial* al parecer es la primera estampa. Se describe el nacimiento del patriarca, además de incluir el

milagro del panal, porta en sus manos el mismo (Zuriaga, 2005). Este milagro señala que un enjambre de abejas blancas apareció en la casa donde había nacido y formaron un panal de miel en su mano sin picarlo. No existe referencia del grabado europeo.

El primer lienzo es de Zurbarán, donde se observa al niño y a un costado el panal, se exime la imagen de la madre después de la labor de parto. En el caso cuzqueño la obra se centra en la madre y el patriarca se halla en una esquina del luneto, es anónimo, del siglo XVII. Por último, el cuadro toluqueño fue realizado por Pedro José de Rojas en 1785 y se desconoce su paradero. La imagen se ubica en la fototeca Constantino Reyes



FOTOGRAFÍAS 6.24, 6.25 y 6.26. Lienzo hispano. Lienzo cuzqueño. Lienzo paradero desconocido del convento mercedario de Toluca. Fuente: *Fundación universitaria española (2025a), ARCA (2025a) y Reyes Valerio (2023).*

Valerio, posiblemente tomada en 1960, es el único vestigio de este cuadro de paradero desconocido. Carrillo y Gariel señala que, en la parte inferior izquierda, en color negro, estaba la firma del autor. En el novohispano, lo poco que se percibe es a la madre en el fondo y el niño está levantado. Una vez más se observa la corte celestial en la parte superior del lienzo.

Se señalan en diversas fuentes que existieron otros lienzos en el convento toluqueño que, puede suponerse, fueron parte del ciclo nolasquiano, pero desgraciadamente están extraviados, son los siguientes:

j) Bautismo de San Pedro Nolasco. Rafael Flores de Origuela Siglo XVIII. Sin medidas. Leyenda que menciona que se pintó en 1787 a devoción de Don Juan de Dios Flores.

k) San Pedro Nolasco exorcizando a Guillermo Flisca. De éste sí existe el grabado europeo. José Estensoro. 1800. Sin medidas.

l) Virgen con Niño donde se describe la agonía de un santo, 1793. Sin más datos.

m) Muchacho que lleva imagen escultórica de la purísima, le rodean varios chiquillos armados de palos. Anónimo. 1795. Sin más datos.

n) San Pedro Nolasco y su infancia o Santo niño sostenido en brazos de su madre y dando limosna a los pobres, datado en 1792. De éste sí existe el grabado europeo.

o) Dos lienzos del pintor Ledesma, de 1793 y 1795. No hay más datos.

CONCLUSIONES

Los lienzos de la Merced de Toluca nos permiten comprender que los mercedarios que habitaban durante el periodo de ejecución (1780-1804) eran hombre letrados y ávidos de arte, conocedores de la iconografía mercedaria y que a sus limitaciones y contexto buscaron dotar al convento de dichas pinturas para su Orden y sus habitantes. Se puede concluir que la Orden mantenía conexiones entre sus diversas provincias y frailes, desde la parte literaria, como la pictórica, teniendo como ejemplo los tres espacios antes señalados principalmente (Toluca, Cuzco y Sevilla). Las obras que probablemente influyeron a los artistas toluqueños fueron el posible libro impreso del *Memorial* con las estampas, hoy desaparecido, o las propias obras de grandes pintores, quienes ocuparon las estampas para influirse, lo que también permite que, aunque no existan las estampas, seguramente se pueda entrever su imagen.

El análisis de las obras permitió conocer los lenguajes propios de cada sitio y artista, pues el grabado fue el símbolo a emplear. En el caso hispano las pinturas estaban centradas en el protagonista y su momento místico, en las obras cuzqueñas el lenguaje se centra en el color y las líneas curvas, mientras que el toluqueño se aboca a la severidad, ecuanimidad e importancia de las jerarquías divinas, tanto en su papel como en su presencia. Aunque el grabado, fuente más antigua, fue definitorio en las composiciones, primeramente, las hispanas, cuzqueñas y novohispanas de Toluca, pues cada artista y región le imprimieron su sello sin ser únicamente una copia.

La serie nolasquiiana que se halla en Toluca es de gran valía para comprender a los mercedarios en el virreinato y para apreciar el arte novohispano del valle de Toluca, aún más, se requieren estudios de pintura mercedaria en los templos novohispanos, o su conexión con los de otros virreinos o provincias; investigación no realizada. Este estudio corrobora, aún más, que el valle no simplemente fue un sitio de tránsito económico, sino que sus habitantes dotaron y se esforzaron por conseguir arte de buena calidad, en este caso la pintura y en otros la arquitectura. Por ende, el patrimonio artístico del valle de Toluca tiene un gran valor que debe difundirse, preservarse y conservarse.

REFERENCIAS

- ARCA (2025a). *Nacimiento de San Pedro Nolasco* en <https://arca.uniandes.edu.co/obras/6920>
- ARCA (2025b). *Muerte de San Pedro Nolasco* en <https://arca.uniandes.edu.co/obras/1524>
- ARCA (2025c). *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco* en <https://arca.uniandes.edu.co/obras/5230>
- ARCA (2025d). *La Virgen entrega el hábito a San Pedro Nolasco* en <https://arca.uniandes.edu.co/obras/6925>
- ARCA (2025e). *Vida de San Pedro Nolasco* en <https://arca.uniandes.edu.co/obras/6929>
- Artnet (2025). *La virgen le da el hábito a San Pedro Nolasco* en <https://www.artnet.com/artists/francisco-de-zurbar%C3%A1n/la-vierge-remettant-lhabit-de-la-merci-%C3%A0-saint-ICdDZyVKKRvHbr3zr1QsYw2>

- Carrillo y Gariel, Abelardo (1952). Pinturas de la escuela toluqueña del siglo XVIII. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. v (33), 81-88. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:7750>
- Fernández Rojas, Matilde y Cabezas García, Álvaro (2020). La memoria de las admirables pinturas... El arte de los mercedarios en Sevilla. *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, (13), 341-363. <https://doi.org/10.46543/AHIA.2013.1009>
- Fundación Universitaria Española (2025a). *Nacimiento de San Pedro Nolasco* en www.ficonofue.fuesp.com/ficha/8655
- Fundación Universitaria Española (2025b). *Aparición de la Virgen en el coro* en www.ficonofue.fuesp.com/ficha/178887
- Fundación Universitaria Española (2025c). *El milagro de la Barca* en www.ficonofue.fuesp.com/ficha/20605
- InfoVaticana (2015). San Pedro Nolasco. San Pedro Nolasco-InfoVaticana.
- Martos López, Luis Alberto (2013). De fe, redención y arte: el claustro de Nuestra Señora de La Merced de la Ciudad de México. *Boletín de monumentos históricos* 29, tercera época, 6-36. INAH. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/2648>
- Montejano y Aguiñaga, Rafael (1981). *El convento de la Merced de San Luis Potosí*: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- PESSCA. (2024) *El milagro de la Barca*. Convento de la Merced en <https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/convento-de-la-merced-other-areas#c2425a-2425b>
- Reyes Valerio, Constantino (2023). Fototeca: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=fototeca&table_id=112

- Rubina, Celia (2015). *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic*. Fondo editorial.
- Ruiz Serrano, Emilio (2024). *La Historia del exconvento y templo de la Merced de Toluca. Arquitectura, arte y patrimonio*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma del Estado de México. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/141023>
- Vargas Lugo, Elisa y Díaz, Marco (1975). Historia, leyenda y tradición, en una serie franciscana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM, 59-103. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1975.44.1008>
- Zuriaga Senet, Vicent (2005). La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, tradición, formación, continuidad y variantes. [Tesis doctoral]. Universitat de València. https://roderic.uv.es/bitstream/10550/15187/1/zuriaga.pdf&sa=U&ved=2ahUKEwjDy7_h0JyLAXwLEQIHdJsFOIQFnoECAEQAQ&usg=AOvVaw1fA4aeu-ITgsD1nHvKuWWr

CONCLUSIONES

Martha Patricia Zarza Delgado

El valle de Toluca como centro artístico y cultural ha sido poco estudiado debido a la poca preservación, conocimiento o simple desinterés. Este trabajo buscó revalorar y apreciar una región que fue esencial en el periodo virreinal, así como en otros periodos de la historia mexicana. Este valle, en algunos casos denominado como la Hacienda de la Nueva España, no pudo ser un pequeño poblado con pocos habitantes, ya que se ha confirmado que fue todo un eje económico para el virreinato, por ende, es ingenuo pensar que su cultura y arte fueron propias de una simple localidad o de un pueblo de paso.

Su valor se corrobora de la siguiente manera: su arquitectura, en un principio de corte misional, fue experimentando cambios y conforme creció el dominio del valle inició una ampliación espacial en conventos. Conforme transcurrieron los años, nuevas órdenes se establecieron, y se consolidó el clero secular, lo que resultó en más arte sacro y arquitectura de gran valía. Esto se expresó en los templos mercedarios, carmelitas o juaninos o los seculares. La arquitectura y sus lenguajes, así como el neóstilo reflejaron el uso correcto de la edificación, mientras que en la pintura, el valle tuvo artistas de gran pincel, como las obras para los carmelitas en la capilla de Santa Teresa de

Ávila, en el exconvento de la Merced de Toluca y el convento de Zinacantepec. Estas manifestaciones y sus autores permiten recalcar que el valle no fue un simple lugar de tránsito sino un sitio de gran religiosidad y arte sacro.

Tanto la arquitectura, como la pintura fueron muy importantes para las autoridades religiosas y sus habitantes, pues realizaron inventarios del siglo XVIII, donde registraron su patrimonio, lo que nos indica el valor de éste.

En cuanto a la pintura, como lo ha señalado Rodríguez y Ríos (1984) hay lienzos de excelente factura de diferentes autores como Juan Correa, Miguel Cabrera, Nicolás Rodríguez Juárez, o el autor de las obras de la capilla de Santa Tresa De Ávila: Francisco Martínez y otros anónimos. Cabe enfatizar que no se han estudiado lienzos de los municipios contiguos a Toluca, es decir, hay muchas obras por indagar, lo que desmiente la supuesta escasez de arte en la región.

Tanto los temas como sus autores corroboran la importancia del valle para el arte novohispano, pues se requiere de un basto conocimiento para su comprensión. Por ejemplo: las obras de la capilla carmelitana representan un programa iconográfico concerniente a la Orden del Monte Carmelo. Qué decir de las obras de la Merced, que reflejan un programa iconográfico tocante al santo patriarca mercedario. Es decir, los artistas, clérigos y donantes estaban al tanto del arte europeo o de otras latitudes y deseaban lo mejor para sus templos.

Cabe mencionar que hasta el teatro fue una herramienta utilizada por las élites para impulsar la anhelada transformación de Toluca de una villa de segunda importancia a la ciudad capital del enorme y pujante Estado de México. Montiel-Ontiveros y Mandrigal-González, comentan que varios sectores y estratos sociales toluqueños hicieron suya la actividad teatral representando en ella sus anhelos, gustos, necesidades y realidades (2018: 30).

En suma, lo que se ha pretendido en esta obra fue divulgar el arte sacro en esta zona, para su futura preservación y protección del patrimonio artístico, en especial el virreinal, pues hoy en día, hay muy pocas investigaciones del periodo, así como la pérdida del patrimonio por desconocimiento o saqueo. Así, se confirman dos cosas: primero que el valle de Toluca fue un referente artístico y cultural durante la época novohispana y segundo que el arte virreinal no fue exiguuo, por lo tanto, se abre una veta para futuras investigaciones. Sin embargo, son los ciudadanos de este valle, quienes principalmente, deben proteger y difundir este gran legado histórico.



FOTOGRAFÍA C. Convento de la Enseñanza, Ciudad de México.
Fuente: Acervo fotográfico de Héctor Serrano Barquín (2024).

Finalmente, esta imagen refleja el esplendor del barroco exuberante del siglo XVIII, se trata del templo conventual femenino de la Enseñanza de la Ciudad de México.

REFERENCIAS

- Montiel-Ontiveros, Ana Cecilia; Mandrigal-González, Nuria Rebeca (2018). Teatros y cultura en Toluca, México en el siglo XIX. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, (24), 30-42. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477957975005>
- Rodríguez Parra, María Eugenia y Ríos Villegas, Mario (1984). *Catálogo de pintura colonial de edificios religiosos del Municipio de Toluca*. UAEMEX.

ANEXOS

Glosario

Pilastra: Columna rectangular que sobresale ligeramente de una pared y que en los órdenes clásicos sigue las proporciones y líneas correspondientes.

Neoclasicismo: movimiento artístico surgido en los siglos XVIII y XIX que resucitó la estética de la antigüedad clásica. Inspirados por la simplicidad y la razón, los artistas neoclásicos crearon obras que destacan la armonía y la belleza equilibrada.

Grabado: Imagen obtenida por estampación de la plancha o matriz grabada para tal efecto. Se distinguen diversos tipos de grabados según los distintos tipos de plancha: a la goma, a la sal, al azufre, al azúcar, al barniz blando, al humo, al lápiz, en negro y punteado; según el proceso que se utilice en la ejecución de la plancha.

Iconografía: Descripción y explicación de las diversas imágenes, retratos o esculturas que tratan el mismo tema, forman parte de la misma obra o son de una determinada época.

Inventario: Recuento ordenado de bienes o pertenencias de una persona o institución.

Estilo: Conjunto de rasgos que distinguen la obra de un artista o movimiento artístico.

Historiografía: Estudio bibliográfico y crítico de textos y autores que han escrito sobre cierto tema o historia.

Columnas: Soporte o apoyo de forma generalmente cilíndrica, colocado verticalmente, formada por tres partes; la basa en la parte inferior, el fuste o cuerpo cilíndrico en la parte media, y el capitel en la parte final o superior.

Arco o arquería: Porción continua de una curva. Elemento sustentante, que descarga los empujes, desviándolos lateralmente, y que está destinado a franquear un espacio más o menos grande por medio de un trayecto frecuentemente curvo.

REFERENCIAS

Gobierno de México (1970). *Glosario de términos arquitectónicos*. Secretaría del Patrimonio Nacional.

Serrano Barquín, Héctor y Serrano Barquín, Carolina (Coord.) (2015). *Lo binario femenino masculino. Simbolismos de género en conventos novohispanos*. Gobierno del Estado de México/UAEMEX.

Ware, Dora y Beatty, Betty (2016). *Diccionario manual ilustrado de arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

<i>Núm.</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Página</i>
1.1	Claustro del convento franciscano de San Miguel Zinacantepec	Héctor Serrano Barquín	29
1.2	Fachada del templo del Sagrario en la Catedral	Héctor Serrano Barquín	30
1.3	Convento agustino de Acolman, México	Héctor Serrano Barquín	32
1.4	Templo de Santiago Apóstol en Tianguistenco	Héctor Serrano Barquín	39
1.5	Detalle del neóstilo del templo de Santiago Apóstol en Tianguistenco	Héctor Serrano Barquín	40
1.6	Retablo de san Bartolomé Apóstol en Otzolotepec	Héctor Serrano Barquín	41
1.7	Conjunto conventual de El Carmen, Toluca, México	Héctor Serrano Barquín	42
1.8	Conjunto conventual de la Asunción de María, su capilla de sacristía, Toluca	Héctor Serrano Barquín	43
1.9	Pila bautismal del convento de San Miguel Zinacantepec	Héctor Serrano Barquín	44
1.10	Templo de Capultitlán, municipio de Toluca	Héctor Serrano Barquín	45
2.1	Fachada del templo de San Juan Evangelista (chiquito) en Toluca.	Emilio Ruiz Serrano	53
2.2	Fachada principal del templo de la Merced en Toluca	Emilio Ruiz Serrano	59
2.3	Fachada del templo de la Asunción de María de Tenango del Valle	Carlos Ledesma Ibarra	60

2.4	Fachada del templo de Santa María Magdalena	Carlos Ledesma Ibarra	61
2.5	Fachada del templo de San Juan Bautista en Metepec	Carlos Ledesma Ibarra	62
2.6	Fachada del templo de San Bartolomé Apóstol	Emilio Ruiz Serrano	64
2.7	Fachada del templo de Nuestra Señora de Guadalupe	Carlos Ledesma Ibarra	65
3.1	Torre de la parroquia de Santa Ana Tlapaltitlán, Toluca	María Teresa Ocampo	79
3.2	Torre de la parroquia de San Sebastián	María Teresa Ocampo	79
3.3	Ilustración de tres esculturas virreinales pertenecientes al pueblo de Santa Ana Tlapaltitlán, Toluca	María Teresa Ocampo	80
3.4	Detalles de casullas y dalmáticas novohispanas resguardadas en la parroquia de Santa Ana Tlapaltitlán, Toluca	María Teresa Ocampo	80
3.5	Detalle de galón de plata	María Teresa Ocampo	81
3.6	Capillos de capa pluvial, conservados en la parroquia de Santa Ana Tlapaltitlán	Luis Chimal	81
3.7	Detalles de pintura novohispana de momentos de la celebración de la misa, s. XVIII. Parroquia de San Felipe Tlalmimilolpan, Toluca	María Teresa Ocampo	83
3.8	Incensario y naveta de plata, parroquia del Sagrario, Toluca	Luis Chimal	86
3.9	Detalle de pintura novohispana de los momentos de la celebración de la misa, s. XVIII. Parroquia de San Felipe Tlalmimilolpan, Toluca		88

3.10	Cristo tallado en madera, s. XVIII, detalle. Parroquia de San José El Sagrario, Toluca	Luis Chimal	89
4.1	La Piedad	Carlos Ledesma Ibarra	103
4.2	Santas Carmelitas	Carlos Ledesma Ibarra	106
4.3	Santos Carmelitas	Carlos Ledesma Ibarra	109
4.4	La Sagrada Familia	Carlos Ledesma Ibarra	111
4.5	Virgen del Carmen y las almas del Purgatorio	Carlos Ledesma Ibarra	114
4.6	San José y el niño Jesús	Carlos Ledesma Ibarra	117
4.7	Profeta Elías	Carlos Ledesma Ibarra	119
4.8	Santa Teresa recibiendo la Comunión	Carlos Ledesma Ibarra	121
4.9	La Transubstanciación	Carlos Ledesma Ibarra	123
5.1	<i>San Miguel Arcángel y el niño</i> , óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Virreinal de Zinacantepec, autor desconocido	Karina Lisset Ocariz Rivero	144
6.1	Imagen del cuadro con paradero desconocido del convento mercedario de Toluca	Zuriaga (2005: 767)	154
6.2	Imagen de lienzo del convento del Puig	Carrilo y Gariel (1952: 90)	154
6.3	Lienzo del convento toluqueño	Rubina (2015)	156
6.4	Luneto del convento cuzqueño	Emilio Ruiz Serrano	156
6.5	Lienzo del español Juan Luis Zambrano		157
6.6	Lienzo toluqueño	ARCA (2025b)	157
6.7	Lienzo cuzqueño	Emilio Ruiz Serrano	157
6.8	Lienzo hispano	Zuriaga (2005: 777)	158

6.9	Lienzo del convento toluqueño	Ruiz (2024: 144)	158
6.10	Grabado del <i>Memorial</i>	Zuriaga (2005: 301)	159
6.11	Lienzo hispano	Artnet (2025)	159
6.12	Lienzo cuzqueño	ARCA (2025d)	159
6.13	Lienzo toluqueño	Ruiz (2024: 144)	159
6.14	Lienzo hispano	Zuriaga (2005: 301)	161
6.15	Lienzo cuzqueño	ARCA (2025e)	161
6.16	Lienzo toluqueño	Ruiz (2024, 144)	161
6.17	Lienzo hispano	Fundación universitaria española (2025b)	162
6.18	Lienzo cuzqueño	ARCA (2025c)	162
6.19	Lienzo cuzqueño	Ruiz (2024: 143)	162
6.20	Grabado del <i>Memorial</i>	PESSCA (2009)	164
6.21	Lienzo hispano	Fundación universitaria española (2025c)	164
6.22	Lienzo cuzqueño	PESSCA (2009)	164
6.23	Lienzo toluqueño	Ruiz (2024: 121)	164
6.24	Lienzo hispano.	Fundación universitaria española (2025a)	165
6.25	Lienzo cuzqueño	ARCA (2025a)	165
6.26	Lienzo paradero desconocido del convento mercedario de Toluca	Reyes Valerio (2023)	165
C	Convento de la Enseñanza, Ciudad de México	Héctor Serrano Barquín	174

Arquitectura y pintura novohispana religiosa en el valle de Toluca

Múltiples perspectivas

coordinado por Héctor Serrano Barquín y Emilio Ruiz Serrano. Se terminó de editar el 11 de diciembre de 2025. La edición estuvo a cargo de la Dirección de Bienes Públicos del Conocimiento de la Secretaría de Ciencia, mediante el Departamento de Libros Abiertos. En interiores y forros se emplearon las tipografías *Source Sans* y *Spectral*.

María de los Ángeles García Moreno
Guadalupe Álvarez Martínez
Juan Manuel García Guerrero
Patricia Vega Villavicencio

Análisis e interpretación del sistema antiplagio
Corrección de estilo y ortotipográfica
Diseño de forros y formación de interiores
Coordinación editorial

Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México.



Este libro destaca la importancia del arte y la cultura novohispana en el valle de Toluca en dos de sus principales manifestaciones: la arquitectura y la pintura. Los enfoques desde los que se realizan estas investigaciones tienen la intención de contextualizar y reconocer la influencia que tuvieron diversas manifestaciones artísticas en el valle de Toluca.



Secretaría de Ciencia

