



**Consideraciones sobre imágenes
jesuitas en la Nueva España
y sus fuentes grabadas**

CLARA BARGELLINI

Anno III, n. 2, dicembre 2016
ISSN 2284-0869



**UNIVERSITÀ
DI SIENA**
1240

Abstract

The article explores problems and solutions of narration in Jesuit books and paintings in Europe and in New Spain. The late 16th century solutions in the engravings of Jerónimo Nadal's work and in the illustrated *Lives* of St. Ignatius, are compared to the paintings of Cristóbal de Villalpando of around 1710 in the former Jesuit novitiate at Tepozotlán, where images alone, without words, narrate several episodes in one composition.

Key Words

Jesuits; New Spain; painting; print, narrative; Villalpando.

Se exploran problemas y soluciones de la narración en libros y en pinturas Jesuitas en Europa y Nueva España. Se comparan las soluciones de los grabados en la obra de Jerónimo Nadal y en los libros ilustrados de la *Vida* de San Ignacio, de finales del siglo XVI, con las pinturas de Cristóbal de Villalpando de ca. 1710 en el antiguo noviciado jesuita de Tepozotlán, donde la imagen sin palabras cuenta varios eventos en una sola composición.

Palabras claves

Jesuitas; Nueva España; pintura; grabado; narración; Villalpando.

La rehabilitación del barroco en el siglo XX abrió las puertas para volver a ver las obras artísticas patrocinadas por la Compañía de Jesús. Sobre este tema, un hito fue la publicación en 1972 de *Baroque Art: the Jesuit Contribution*, con un ensayo introductorio de Rudolf Wittkower y seis artículos por especialistas en diferentes ramas del arte¹. Los autores buscaron enfrentar, por medio de exámenes de casos específicos, el problema de si hubo, o no, un “arte jesuita” y en qué consistía. En cuanto a los libros ilustrados de autores jesuitas, están presentes de manera notable en el volumen las obras de Atanasio Kircher y de Juan Bautista Villalpando por sus contribuciones a ideas acerca de la arquitectura². Aunque sólo de paso, también se hace mención del tipo de libro ilustrado en que se centra este breve ensayo: los textos con imágenes narrativas de historias de Jesús y de los santos. Son los casos de *Trofeos de la iglesia inglesa* y *Anotaciones y meditaciones sobre los evangelios*, ambos citados en el mencionado volumen en un artículo sobre la pintura en la primera iglesia del Gesù en Roma³.

Pretendo aquí llamar la atención en particular al último de estos dos libros impresos y a otros dos del mismo tipo, creados bajo patrocinio de la Compañía de Jesús y de autoría de alguno de sus miembros, para hacer algunas observaciones acerca de las estampas librescas y sus relaciones con el arte de la pintura en la Nueva España. En particular, me interesa examinar el problema de la lectura de narraciones en imágenes. Las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* (*Anotaciones y meditaciones sobre los evangelios*) cuyo autor fue el jesuita Gerónimo Nadal, es ahora asequible con ex-

¹ R. WITTKOWER, I.B. JAFFE (compiladores). *Baroque Art: the Jesuit Contribution*. New York: Fordham University Press, 1972. Sólo uno de los autores era jesuita (Thomas Culley, experto en música), así que también en ese aspecto, la publicación fue bastante novedosa, ya que los jesuitas han sido, y siguen siendo, muy interesados en su propia historia y producción cultural

² R. TAYLOR, “Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesús”, *Ibid.*, pp. 63-97.

³ H. HIBBARD, “*Ut picturae sermones*: The first Painted Decorations of the Gesù”, *Ibid.*, pp. 29-49.

celentes ilustraciones y textos introductorios⁴. Se trata, como es sabido, de imágenes y textos sobre los evangelios para los domingos de cada semana del año litúrgico, publicados por primera vez en Amberes en 1595. Gerónimo Nadal (1507-1580) era nativo de Mallorca y fue secretario del propio Ignacio de Loyola en Roma entre 1545 y 1548. Entre 1568 y 1576 escribió su texto con referencia a unos dibujos de Livio Agresti, hechos entre 1555-62, los cuales tal vez eran propiedad de Francisco de Borja. Nadal nunca llegó a publicar su obra. Sin embargo, la Compañía no abandonó el proyecto después de la muerte de su autor. Giovanni Battista Fiammeri, artista jesuita, hizo otros dibujos para la imprenta, basándose en los de Agresti. Éstos no fueron bien recibidos por los impresores y Bernardino Passeri, que tenía experiencia en ilustrar libros, hizo otros dibujos después de 1587, basándose en los trabajos de sus antecesores. A esta serie de dibujos se añadieron otros de Martín de Vos. La primera edición, impresa en Amberes en 1593, fue de sólo las ilustraciones, grabadas por los Wiericx. Cada una de éstas incluye abajo sus *Anotaciones* correspondientes. La edición completa, con las *Meditaciones*, fue publicada en 1596.

Pongo énfasis en la información sobre los grabados, porque es evidente que así lo hicieron Nadal y sus compañeros jesuitas en el siglo XVI. Se trata, de hecho, de imágenes – con sus títulos arriba – en las que la narración central del episodio del evangelio, correspondiente a la misa de cada domingo del año, ocupa el lugar central (fig. 1). A su vez, el lector de las imágenes, apoyado tanto en su propio conocimiento del texto bíblico acerca de la imagen central, como en las anotaciones escritas debajo de ella, llega a una serie de pensamientos ilustradas en otros episodios a los lados y en el fondo del conjunto y explicados en los textos de las meditaciones que siguen. Se logra así un movimiento entre ver, leer y meditar, pero la imagen visual, curiosamente ausente en el título del libro, es sin duda el motor inicial: sirve para llegar a la meditación aún sin las pala-

⁴ J. Nadal y Frederick Homann (traductor), con notas de W.S. MELION, *Annotations and Meditations on the Gospels*, St. Joseph's University Press, Philadelphia, 2003-2007. Las noticias que siguen vienen de la introducción de Melion al volumen 1, pp. 3-9.



Fig. 2. Pintor novohispano desconocido, La Circuncisión, Retablo de la Virgen de los Dolores de la capilla de la antigua hacienda jesuita de Santa Lucía, última década del siglo XVII. Imagen procedente del libro: Bargellini, Clara. El retablo de la Virgen de los Dolores de la hacienda de Santa Lucía, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1993

bras, si el lector tiene algún conocimiento del evangelio. Ese sería el caso, más que nada, de los propios jesuitas y sus alumnos. Por otra parte y en pintura, las imágenes impresas del libro de Nadal fueron reproducidas con frecuencia en lienzos o tablas de formatos más grandes. Podían servir a los analfabetos y a los recién convertidos de las misiones. Recordemos que los jesuitas fueron importantes apologistas del uso de imágenes para la instrucción religiosa. Se basaban en el misterio fundamental de la redención: la encarnación de Dios en Jesús, o – en otras palabras – la transformación del espíritu en materia tangible y visible⁵, análoga al proceso del paso desde una idea o concepto a una representación pintada o tallada.

Un ejemplo de cómo un artista novohispano utilizó el libro de Nadal se puede ver en el retablo de finales del siglo XVII, dedicado a la Virgen de los Dolores, que estaba en la antigua capilla de

⁵ *Ibid.*, pp. 9-32, examina en detalle las relaciones entre la vista, la fe y el ministerio jesuita, tal como lo expresa Nadal en las *Anotaciones*.

la hacienda jesuita de Santa Lucía, al norte de la Ciudad de México⁶. Como todos los retablos, se trata de una combinación de elementos visuales de diferentes materiales e iconografías, en la que los elementos arquitectónicos sirven para dar estructura, orden y énfasis a las esculturas y pinturas, las cuales presentan imágenes icónicas, narrativas y simbólicas. En este caso, alrededor de la imagen principal e icónica de la Virgen que es una escultura vestida, se observa un conjunto de lienzos que narran siete dolores de María: la Circuncisión de Jesús, la Huida a Egipto, Jesús se despide de su madre antes de su pasión, el Encuentro entre Jesús y María en el camino al Calvario, Cristo siendo clavado en la cruz, Cristo en la cruz levantada (actualmente reemplazado por un lienzo de santa Lucía), y el Entierro de Jesús.

Entre las múltiples fuentes utilizadas para esta colección de escenas narrativas está el libro de Nadal, cuya representación de la Circuncisión inspiró la misma escena en el retablo (fig. 2). De hecho, es bastante frecuente en el arte novohispano el uso de las *Anotaciones* como fuente para la representación de episodios evangélicos sueltos. En el caso de la pintura de la Circuncisión en el retablo de Dolores, la influencia del grabado jesuita es notoria. El artista reproduce el evento central del grabado, cuya importancia para los jesuitas en particular era la imposición al niño de su nombre, el mismo de la Compañía, y la asociación de este evento con la futura pasión de Jesús. Sin embargo, las diferencias entre la estampa y la pintura también deben notarse. Primero está la ausencia total de los detalles laterales en el lienzo para fijar la atención sólo en el evento central, disminuyendo así las posibilidades de la meditación discursiva que es tan importante en el grabado. Por otra parte, tal vez en atención a una celebración significativa en la Nueva España, se añade un detalle que alude a la Purificación de María, celebrada en la fiesta de la Candelaria, un mes después de la Circuncisión: el niño al frente llevando la ofrenda de las dos palomas. Se tiene aquí, por lo tanto, evidencia de la fami-

⁶ C. BARGELLINI, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Fundación Cultural Televisa, 1993.



Fig. 1. La Circuncisión. Imagen procedente del libro Jerome Nadal, Annotations and Meditations on the Gospels. Vol. I: the Infancy Narratives, Philadelphia, St. Joseph University Press, 2003, Plate V

liaridad del pintor con el grabado como fuente directa de la composición, más no como modelo para una composición totalmente igual. Por otra parte, hay que considerar que las diferentes partes de un retablo interactúan entre sí, así que, la obra en su totalidad, como fondo para la celebración eucarística, tenía una función parecida a la del grabado, con escenas que se relacionan por el énfasis en el dolor de la madre pero también en la manifestación de la voluntad del hijo de ofrecer su cuerpo y su vida para la salvación de la humanidad.

Sabemos, además, que este retablo es una versión reducida de otro, ahora perdido, que fue estrenado en la iglesia jesuita de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México, y motivo de un *Sermón Panegyrico que en la dedicación de un altar a los Dolores de María Santísima* que predicó el padre jesuita Juan del Pozo, catedrático de teología en el Colegio junto a la iglesia, probablemente en 1679, año de la publicación de dicho sermón en la ciudad de México por Francisco Rodríguez Lupercio. En este caso, vemos que una obra de arte visual (el retablo desaparecido de San Pedro y San Pablo) no sólo tuvo impacto en otra obra del mismo tipo (el retablo de la hacienda de Santa Lucía), sino que a su alrededor hubo producción libresca. Además del *Sermón Panegyrico* de Juan del Pozo, se ha conservado otro texto jesuita, del padre José Vidal, publicado por María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, en 1692. Su título, *Espada aguda de dolor de mi Señora celebrada en los Cielos con solemne regosijo* [sic], y la aclaración que el autor era “prefecto de su congregación” en el propio Colegio de San Pedro y San Pablo, establece la relación de Vidal y de su texto con el retablo de Dolores. Este libro contiene, además, una de las primeras calcografías novohispanas del siglo XVII, en la que se ve a María a la cabeza de una procesión de ángeles, santos y santas⁷. No tiene firma, pero la composición remite a la parte superior del cuadro de Cristóbal de Villalpando de *Santa Brígida*, conservado en la iglesia capitalina de Santo Domingo⁸. Finalmente, “el suntuoso al-

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ J. GUTIÉRREZ, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 176-177, 370.

tar” de la Virgen de los Dolores en la iglesia de San Pedro y San Pablo es mencionado y descrito brevemente en el *Zodiaco Mariano* de los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio Oviedo, publicado en 1755 por la imprenta de San Ildefonso⁹. Es evidente, por lo tanto, que el caso del retablo de Virgen de los Dolores es un ejemplo notable de las relaciones que se podían entamar entre el mundo de los impresos, empezando por el libro de Nadal pero también en otras publicaciones, y el de las artes plásticas en el período virreinal.

Antes de pasar al segundo libro impreso que quiero examinar, vale la pena fijarse en un elemento en particular de los grabados de Nadal, justo por su relación con el proceso de lectura entre las letras y las imágenes. Me refiero al uso del alfabeto para señalar el orden discursivo de las imágenes. Es decir, el alfabeto en Nadal pretende dirigir la vista y, junto con ella, el pensamiento del que está viendo las estampas. Las letras, que se enlistan al pie de la imagen principal junto con sus respectivas explicaciones, están también distribuidas por las varias escenas de cada lámina para guiar al lector-espectador en su comprensión de los mensajes evangélicos. El recurso de las letras y textos explicativos al pie de una imagen también fue utilizado en el libro mencionado arriba en el que se narran e ilustran los martirios de santos ingleses. Se ve lo mismo, además, en un caso especial: el ciclo jesuita de pinturas de martirios en la iglesia de Santo Stefano Rotondo en Roma, fechadas hacia 1583, que es otro ejemplo de la interacción entre estampas y pinturas¹⁰. En su contexto particular, el ciclo, igual que las calcografías, servía para aleccionar e inspirar a los propios jesuitas.

La diferencia entre el recurso de letras puestas sobre las imágenes y el uso que generalmente hacían los pintores del libro de Na-

⁹ Consultado en la edición de A. RUBIAL, *Zodiaco Mariano*, México, Conaculta, 1995, p. 147. El original puede verse en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/zodiaco-mariano-en-que-el-sol-de-justicia-christo-con-la-salud-en-las-alas-visitado-como-signos-y-casas-propias-para-beneficio-de-los-hombres-los-templos-y-lugares-dedicados-a-los-cultos-de-su-ss-madre-por-medio-de-las-mas-celebres-y-milagrosas-imagenes-de-la-misma-seora-que-se-veneran-en-esta-america-septentrional-y-reynos-de-la-nueva-espaa/>>.

¹⁰ L.H. MONSSEN, “*Rex Glorioso Martyrum*: A Contribution to Jesuit Iconography”, *Art Bulletin*, 63, 1981, pp. 130-137.

dal para un público general es evidente en el retablo de Dolores de Santa Lucía, como se acaba de ver, porque el pintor representó sólo una parte de una de las estampas. Otro caso notable del mismo uso por parte de un pintor puede verse en un retablo pasionario de Xaltocán (Xochimilco), recién estudiado, donde ocho de los nueve lienzos del retablo están basados en estampas de las *Anotaciones*¹¹. Allí, como en Santa Lucía y en otros casos, no se trata de los grabados completos, sino de la imagen central o, para simplificar aún más, de sólo una parte de ellas. Es decir, Nadal servía a los pintores como fuente visual de escenas individuales en obras para un público general. Este uso difiere al de las imágenes complejas y compuestas del libro impreso de las *Anotaciones*, las cuales, junto con los textos en orden alfabético, pretendían guiar la meditación de individuos devotos.

La *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* fue otro proyecto de imágenes impresas bajo la supervisión de la Compañía de Jesús. Se trata en este caso de un libro con 79 grabados de episodios de la vida del fundador de la orden publicado en 1609, cuando el santo fue beatificado. En 1622 la *Vita* apareció una vez más con la estampa número 80, que representa la ceremonia de su canonización la cual tuvo lugar en ese año. El proyecto se desarrolló en Roma y el autor de las imágenes fue el joven Pedro Pablo Rubens, mientras el grabador fue Jean Baptiste Barbé¹². Como indica el título, se trata de la narración en imágenes de la vida del santo, desde su nacimiento hasta su muerte y canonización.

A diferencia de las *Anotaciones*, la gran mayoría de los grabados de la *Vita* ilustran un único episodio, debajo del cual se puede leer una explicación del evento en latín. Sólo seis de las calcografías (las numeradas 13, 18, 31, 50, 55 y 77) incluyen más de una escena. En la 13 (Ignacio en Manresa ministrando a los po-

¹¹ A. ROBIN, "El retablo de Xaltocán, las *Imágenes* de Jerónimo Nadal y la Monja de Ágreda," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 88, 2006, pp. 53-70. <<http://www.analesiie.unam.mx/toc/toc88.html>>.

¹² Para los datos de la composición y publicación, véase el estudio preliminar de Antonio M. Navas Gutiérrez en la edición facsímil del volumen: P.P. RUBENS, J.B. BARBÉ, *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. xlii-xlv.

bres y enfermos) y la 18 (dos visiones de Ignacio), se trata de comunicar la amplitud de la actividad caritativa de Ignacio y de su comunicación con Dios. En las demás estampas se trata de visiones complementarias al evento principal, como cuando Ignacio piensa en la Pasión de Jesús para poder soportar ser maltratado él mismo (núm. 31), para ilustrar unas premoniciones de Ignacio (núms. 50, 55) y para recordar la visión de una mujer, que estaba en Bologna, de la entrada del santo al cielo después de su muerte en Roma, que es la escena principal. En todos estos casos, las escenas secundarias son menores en detalle y tamaño a la escena principal.

La serie de 22 lunetos que narran la vida de san Ignacio, pintados alrededor de 1710 por Cristóbal de Villalpando para el claustro mayor del noviciado jesuita de Tepozotlán, están en gran parte basados en los episodios de la *Vita*¹³. En algunos episodios, como el encuentro del santo con Jesús en La Storta, se detecta que el pintor también conocía otra *Vita* del santo, escrita por el jesuita Pedro Ribadeneyra y publicada en Amberes en el año de la beatificación del santo (1610) con diez calcografías de Cornelio y Theodore Galle, Adrian y Jan Collaert y Karel van Mallery¹⁴, pero la fuente más importante para Villalpando fue, sin duda, el libro impreso en Roma. Las ilustraciones de la *Vita* de Amberes tienen más en común con las láminas de Nadal que con las de Rubens-Barbé ya que cada una integra entre dos y cuatro episodios, identificados por sus respectivas letras que remiten a textos debajo de las láminas. Las inscripciones explican las ilustraciones en latín y dan referencias a los lugares en el texto de Ribadeneyra donde pueden encontrarse explicaciones más amplias.

Para ampliar estas consideraciones acerca del tema de las relaciones entre libros narrativos ilustrados y pinturas de gran formato, vale mucho la pena detenernos un poco más en los lunetos ignacianos de Villalpando y sus dos modelos impresos. Un hecho

¹³ J. GUTIÉRREZ HACES, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 326-329, 415-421.

¹⁴ <http://www.sjweb.info/arsi/documents/Vita_Beati_Patris%20Ignatii_Loyola_1610.pdf> (consultado 10 de enero de 2015). La visión de La Storta es la lámina 8.

que llama la atención a primera vista es que el pintor prescinde por completo de cualquier texto explicativo. En otras palabras, a diferencia de lo que se ve en los libros, todo descansa en la imagen. Por otra parte, veinte de los lunetos incluyen más de un episodio: la mayoría contiene tres; uno (la visión de la Trinidad) incluye cuatro¹⁵. Sólo dos lunetos, los cuales probablemente serían el inicio y el final del conjunto, se centran en un único evento: Ignacio herido en Pamplona e Ignacio en gloria en el cielo. La escena de Pamplona deriva del grabado de Rubens y Barbé al que Villalpando, atinadamente, le añadió al centro la figura dramática de Ignacio herido. La glorificación de Ignacio parece ser una invención del pintor.

Por una parte, podemos suponer que los que veían el ciclo de Tepozotlán no necesitaban de explicaciones escritas. Villalpando podía contar con conocimientos previos de su público. También es cierto, por otro lado, que Villalpando aprovechó con maestría los dos libros impresos que debe haber tenido a la mano, además de añadir detalles y composiciones enteras propias. De las calcografías de Amberes tomó algunos recursos para dividir y combinar escenas. Tales son las ventanas a través de las cuales se ven eventos adicionales, como el bautizo de Ignacio al fondo del luneto del nacimiento del santo. Más frecuente es el uso que hace Villalpando de pilares y columnas, integradas a elementos arquitectónicos que dividen episodios de la misma composición, sin partir el conjunto de manera tajante. En cinco de las diez estampas de Amberes se ve este recurso. Villalpando lo emplea en una docena de sus lunetos de Tepozotlán. En las escenas individuales, sin embargo, el pintor se deja guiar casi siempre por las representaciones de Rubens.

Por otra parte, Villalpando a veces aprovecha elementos naturales – nubes y plantas – para subdividir sus lunetos, algo que no sucede en ninguna de las estampas europeas de la vida de Ignacio. Un ejemplo notable es el árbol que divide uno de los lunetos en dos (fig. 3). Por un lado está una escena de la predicación exitosa del santo en un paisaje veraniego, y por el otro se ve el epi-

¹⁵ Fig. 112.6 en GUTIÉRREZ HACES, *op. cit.*



Fig. 3. Cristóbal de Villalpando, Predicaciones de san Ignacio, 1710. Museo Nacional del Virreinato

sodio invernal en el que el santo, desde un río helado, exhorta a un joven a dejar sus pecados. Ambos eventos están ilustrados por Rubens-Barbé (fig. 4). El árbol de Villalpando se muestra frondoso del lado feliz, pero sin hojas del lado opuesto. El pintor puso el árbol no simplemente para separar dos episodios, sino también para expresar el estado de gracia de un lado y su carencia del otro. Al poner al santo adentro del agua helada en el lado del pecador bien vestido, Villalpando sigue la metáfora más a fondo y de acuerdo al texto que explica este episodio en la *Vita*, ya que el estar bien en verdad depende del estado de gracia, no de lo agradable de la temperatura ambiente. Evidentemente, el pintor entendía sus fuentes grabadas y escritas a fondo, tanto en sus composiciones visuales como en su contenido doctrinal.

Tal como en el ejemplo apenas visto, se podrían analizar otras de las pinturas de Villalpando en el claustro del noviciado de Tepozotlán. En todas, es admirable la complejidad de recursos utilizados por el pintor con conocimiento de lo representado e inteligencia visual. En las composiciones se detectan contra y superposiciones, simetrías y asimetrías, llenos y vacíos, paralelismos, variedad de tamaños y uso de perspectiva lineal y atmosférica. Es notable la variedad en las posiciones, gestos y expresiones de las figuras, los contrastes de luces y sombras, y el manejo sabio de los colores. Con todo esto y más, la multiplicidad de los epi-



Fig. 4. La Circuncisión. Pedro Pablo Rubens grabado por J.B. Barbé, Vida de san Ignacio de Loyola, Roma, 1609. Imagen procedente del libro: Rubens, Peter Paul. Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes, Granada, Universidad de Granada, 1993

sodios y sus interrelaciones son comprensibles para los que conocen de qué se trata, tal como lo son las meditaciones e imágenes de Nadal. Lo excepcional es que Villalpando, en un caso único para la iconografía de la vida de Ignacio, combina episodios de manera entendible y coherente

sin incluir ningún texto explicativo. Es como si hubiera querido demostrar que era posible hacer una versión totalmente pictórica de la vida del santo, que tuviera la complejidad de las versiones librescas, pero utilizando sólo los medios que le eran propios. Fue una manera no sólo de enaltecer su propio arte, sino de insistir en el valor espiritual de la vista y en lo visible como manifestación de la santidad.

Bibliografía

BARGELLINI, Clara, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Fundación Cultural Televisa, 1993.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 326-329, 415-421.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 176-77, 370.

HIBBARD, Howard, "Ut picturae sermones: The first Painted Decorations of the Gesù", *Ibid.*, pp. 29-49.

MONSSEN, L.H., "Rex Glorioso Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography", *Art Bulletin*, 63, 1981, pp. 130-137.

NADAL, Jerome y Frederick Homann (traductor), con notas de Walter S. Melion, *Annotations and Meditations on the Gospels*, St.

Joseph's University Press, Philadelphia, 2003-2007. Las noticias que siguen vienen de la introducción de Melion al volumen 1, pp. 3-9.

ROBIN, Alena, "El retablo de Xaltocán, las *Imágenes* de Jerónimo Nadal y la Monja de Ágrede," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 88, 2006, pp. 53-70. <<http://www.analesiie.unam.mx/toc/toc88.html>>.

RUBENS, P. P., y Jean Baptiste BARBÉ, *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. xlii-xlv, estudio preliminar de Antonio M. Navas Gutiérrez en la edición facsímil.

RUBIAL, Antonio, *Zodiaco Mariano*, México, Conaculta, 1995, p. 147.

TAYLOR, René, "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesús", *Ibid.*, pp. 63-97.

WITTKOWER, Rudolf e Irma B. Jaffe (compiladores). *Baroque Art: the Jesuit Contribution*. New York: Fordham University Press, 1972.

Clara Bargellini

Clara Bargellini estudió en Italia y en Estados Unidos y obtuvo su doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Harvard en 1974. Desde 1980 es Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es SNI III y en 2005 obtuvo el Premio Universidad Nacional en Investigación en Artes. Algunas de sus publicaciones son pioneras para la historia de la arquitectura y del arte del norte novohispano: *La Catedral de Chihuahua* y *La Arquitectura de la Plata: Iglesias Monumentales del Centro Norte de México, 1640-1750*. También ha escrito sobre retablos y pinturas novohispanas y ha participado en numerosos proyectos curatoriales, entre ellos: *Cristóbal de Villalpando*, *Copper as Canvas*, *Painting a New World*, *Revelaciones: las artes en America Latina, 1492-1820*, *El arte de las misiones del norte de la Nueva España*. Es catedrática en el Posgrado de Historia del Arte de la UNAM, y ha sido profesora visitante en universidades mexicanas y estadounidenses, incluyendo el Institute of Fine Arts de New York University y las Universidades de Chicago y de Pennsylvania. Actualmente participa en un proyecto sobre las colecciones de la Antigua Academia de San Carlos y es miembro fundador del recién inaugurado Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural.