

EVGUENIA ROUBINA
Universidad Nacional Autónoma de México

LA MÚSICA CELESTIAL DE UNA DEVOCIÓN TRANSFERIDA

El hecho de que México posee una vastísima herencia cultural se ha enunciado y constatado tantas veces que ya no requiere más aportación de pruebas. La aseveración de que varios de sus tesoros artísticos aún se encuentran a la espera de ser descubiertos tampoco necesita confirmarse porque cobra fuerza en cada ocasión en que del abandono, la indiferencia o el encierro en las colecciones particulares emergen a la luz nuevas muestras del arte virreinal. En lo que se respecta a la suposición de que varias de estas joyas puedan pertenecer a la igualmente vasta pero escasamente conocida iconografía musical mexicana y contengan información inédita sobre las prácticas y la estética de la música de épocas pasadas, ésta deja de ser tal y se convierte en una certeza a partir de cada feliz encuentro con fuentes de estudio de reciente hallazgo.

La oportunidad de acercarme a una de estas fuentes se me dio en el mes de diciembre de 2014, cuando el presbítero Rodrigo Sánchez Cárdenas, a la sazón encargado de bienes culturales y arte sacro de la diócesis de Atlacomulco, me comunicó que durante su visita a una de las capillas de El Oro, uno de los municipios que abarca esta diócesis, pudo ver “un mueble con ángeles músicos” que, al parecer, no había sido consignado en los catálogos de arte religioso del Estado de México. Esta comunicación no había sido casual, ya que algún tiempo antes de darme la noticia sobre su hallazgo el padre Rodrigo, por encargo del obispo, participó en un viaje en prácticas de campo que formaba parte de las actividades académicas del proyecto de investigación en iconografía musical bajo mi coordinación.¹ Mientras visitábamos algunos sacros recintos del municipio de Atlacomulco pude comentarle al padre Rodrigo, gran amante del arte sacro novohispano y partícipe activo de programas para su preservación, que la localización, el registro y el análisis de las obras del arte virreinal con el contenido musical que estaba realizando el grupo de investigación a mi cargo tenía como principal objetivo la recuperación de una valiosa parte del pasado cultural de

¹ Este proyecto fue auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México (PAPIIT IN401011) y contó con la participación de alumnos y profesores de licenciatura y el Programa de Maestría y Doctorado en Música, Facultad de Música (UNAM).

México. Fue entonces cuando aproveché la oportunidad para pedirle al padre Sánchez Cárdenas su apoyo en la búsqueda de fuentes de iconografía musical en las parroquias pertenecientes a la diócesis que él representaba. Ésta fue la razón por la cual en fechas prenavideñas de 2014 el padre Rodrigo se comunicó conmigo y me condujo al municipio El Oro, donde su intercesión me abrió la puerta de la sacristía de la capilla de Santa Rosa de Lima ubicada en el pueblo homónimo y permitió ver, medir y capturar algunas imágenes de un objeto devocional celosamente resguardado por los miembros de esta comunidad mazahua.

Se trataba de un tabernáculo decorado con pinturas al óleo sobre tela pegada a la base de madera y coronado por una cúpula formada por un prisma de base octagonal y una semiesfera (imágenes 1a y b). La cara interna de la cúpula exhibía algunos de los símbolos de las letanías lauretanas, entre los que se podía identificar el sol, la luna y la estrella de mar (imagen 1c). La sección central delimitada por cuatro columnas de madera tallada y dorada y el fondo con un desmañado ornamento floral (imagen 1d) configuraban un espacio para la colocación de la imagen que popularmente se conoce como Nuestra Señora de los Ángeles de Santa Rosa de Lima, Nuestra Señora de Santa Rosa de Lima o la Virgen de Santa Rosa de Lima, y se venera como la santa patrona del pueblo, en cuyo resguardo se encuentra actualmente. En las alas laterales del tabernáculo, entre los recuadros con diferentes advocaciones marianas y las escenas de una local leyenda aparicionista se encontraba la información sobre el autor de la obra, a quien se identificó como Vicente López, “maestro carpintero y pintor” del pueblo de Santiago, y establecía la fecha de la elaboración de este altar portátil, que es 12 de agosto de 1805.

Un cajón para limosnas en la base del mueble y unas argollas o aldabones fijos destinados para pasar las barras mediante las cuales éste se transportaba permitían dar cuenta de que el tabernáculo se usaba para las visitas de la “Virgen de Santa Rosa de Lima” a las comunidades vecinas, así como de ciertos beneficios pecuniarios que estos recorridos solían producir.



Imágenes 1a, b, c y d. Vicente López, 1805, tabernáculo (vistas frontal y lateral izquierda, la cara interna de la cúpula y el fondo del mueble), óleo sobre tela y madera. Abierto: 143x230 cm; cerrado: 143x67x56 cm, capilla de Santa Rosa de Lima, Santa Rosa de Lima, municipio El Oro, Estado de México.

En la cara exterior de la puerta, debajo de las figuras de san Pedro y san Pablo se encontraba transcrito puntualmente y, a entenderse, fielmente un documento referente a ciertos acontecimientos del siglo XVII, cuyo contenido versa en torno al origen de la imagen de la patrona de la comunidad mazahua en los siguientes términos:

Oy viernes à 14 de Mallo de 1643 a[ño]s en este pueblo/ de S[antiag]o tepasco y p[o]r la declarac[ió]n y q[u]e presentaron ante/ el Jues beneficiado al cura p[adr]es R[everendo]/ B[achille]r D[o]n Andres de Mesa y/ sobre ojaz y estado B[achille]r D[o]n Diego de Mesa vicarios y el p[adr]e R[everendo] B[achille]r D[o]n Luis de Contreras el estado geronimo telles y ante el S[eñore]s/ y G[oberna]dores y Alc[ald]e ordin[a]rio y R[egi]dor y]r y alguasil Mall[o]r seg[ú]n su declarac[ió]n/ diciendo q[u]e Fue J[ua]n peres Alc[ald]e pasado antonio nicolas F[is]cal/ siendo testigo J[ua]n peres y Melchor Gaspar F[is]cales pasados Diego/ G[ar]cia Dotrinero y Diego Jose Alc[ald]e pasado p[e]dro g[ar]cia y Domin/go días y Diego S[an]tiago y lucas de la cruz y Marcos peres/ y Lucas Martin y J[ua]n peres topiles y los de mas biejos y/ biejas y todos los de mas del pueblo y dicen q[u]e p[o]r estar pre/ sentes q[u]e es berdad se lla parecio la virgen S.S[antí]sima N[uest]ra: Se/ñora rreyna de los angeles parece que biendo y q[u]e bien/do de un serro alto y con puso trallendo Rosas p[o]r abajo/ A las tres peñas alto y pasando y de mas adelante de la/ barranquilla q[u]e Jue ádar Diego Martin y bolvio la ca/ra Al d[ich]o peña y bido a la Virgen S[antí]sima en sima de la me/sa de una peña grande² estaba y luego Fueron aber/ Y estaba llobiendo Muchos Rallos y tempest[ade]s llob[is]nas y Mu/ chos Resplandores y luego q[u]e lobido mandò Diego q[u]e se/ q[u]e dar[o]n cuid[an]do à m[arí]a S[antí]sima f[ue]ron dos hijas llamadase Ana Maria/ Y la otra llamadase ynes M[arí]a y lo q[u]e F[ue]ron à Q[ui]dar Ala Sob[era]na R[ey]na de los cielos y luego. 4. D[o]n sellas Mientras fue adar/Abiso Al pueblo de S[an]tiago tepasco Donde seapa-/rec[i]o A mi S[eño]ra y luego q[u]e llego abiso y entonces se Juntaron /Toda la gente y fueron aber y Junta la g[en]te/ Mugerres y homb[re]s y luego se bolvio Diego M[artí]n a D[o]n de/ De Jo alas p[o]bres D[o]n sellas en la p[un]ta de una peña grande d[ich]o/ diego q[u]e era las 12 del dia y llege en el p[uebl]o y q[u]e eran las 3 de/ la tarde la trajeron y la met[ie]ron y la p[usie]ron dentro de la yglesia/ Y la pusieron en

2 Los cronistas del Estado de México refieren a esa “peña grande” como el cerro Llorón (Bueno, 2015).

elaltar con mucha benerasion y ten mas/ de claro q[u]e el dia Sab[ad]o â 8 de Mallo ã las 4 de la mañan/ a estaban Resando el Rosario toda la gente y seapaga/ ron las belas y luego Fueron â en senderlas y bieron â la S[antísi]ma Virgen y llano esta en sutabernaculo y luego f[ue]ron/ a buscar a mi S[eño]ra y no estaba halli solo los Ramilletes y/ belas tiradas p[o]r el Suelo milagro grande sevido â quel/ dia y en traraban en la yglecia â dentro y llorando los/ hijos y los christ[ia]nos mira q[u]e milagro y q[u]e xemplo hijo/ mio notengan miedo llami S[eño]ra sefue esto susedio â quel/ dia y asta q[u]e fue Domingo â llaron Am[arí]a S[antísim]a. R[eyn]a de los cielos estaba llorando la grimas de sangre en sima/ de d[ch]a peña y q[u]e Fue Diego Martin y Diego J[ose]ph y lo/ llebaron el dia lunes y bolvieron y Fueron â ser Juramen/ to y le entrego conrrazon y meobligo á servir â mi Seño/ ra Madre Reina de los angeles oy Juramos â Dios y/ a la Santa cruz seberdad lo que de claramos nosotros/ los señor y lo rreferimos y daré miquentas y que suse/ dio en 14 del mes de Mallo de laño de 1643. años/ Antemi llo D[o]n J[ua]n Gonzales F[is]cal Mallor de/ la Cablesa de S[a]n Felipe el grande³ D[o]n nicolas Lopez Gobernador.

Consideré oportuno reproducir en su totalidad el texto transcrito en las puertas del tabernáculo debido a unas notorias incongruencias que su contenido pone de manifiesto. Dejando a un lado algunas imprecisiones geográficas,⁴ habría que centrarse en el conflicto entre el testimonio sobre la aparición de la “Virgen Santísima Nuestra Señora Reyna de los Ángeles” y la declaración de que “la trajeron y la metieron y la pusieron” en un altar “dentro de la yglecia”. La imagen que actualmente se encuentra en la capilla de Santa Rosa de Lima y que, aparentemente, es la misma que apareció en el mes de mayo de 1643 “en la cima de la mesa de una peña grande” en las inmediaciones del “pueblo de Santiago” (imagen 2) ofrece una prueba tangible de que la leyenda transcrita en la puerta del tabernáculo de la capilla de Santa Rosa de Lima no se creó en torno a una mariofanía, como lo pretenden ver

3 San Felipe el Grande o San Felipe de Obraje durante la época virreinal también había sido conocido como San Felipe Ixtlahuaca por pertenecer este poblado a la “jurisdicción de Ixtlahuaca” (AHAM, Episcopal–Secretaría Arzobispal, caja 99, exp. 13, 20 ff., 1768). En 1877, el antes pueblo San Felipe de Obraje fue elevado a la categoría de villa y adoptó el nombre de Villa de San Felipe del Progreso. El municipio rural San Felipe del Progreso en el norte colinda con El Oro (Inafed, 1986).

4 En el Estado de México no existe actualmente ni existió en el siglo XVII un poblado denominado “Santiago Tepasco”. La localidad de Tapaxco se encuentra a una distancia de poco más de 15 km del pueblo Santiago Oxtempan al que originalmente perteneció el tabernáculo. En 1792, el partido de Tapaxco (Tapasco o Tapazco) tenía seis pueblos sujetos, sin embargo, el de Santiago Oxtempan no se encontraba entre ellos (Gerhard, 1986, p. 182).

algunos estudiosos (Arredondo Ayala y Arriaga Ornelas, 2018, p. 450), sino que se refiere a una “aparición pasiva” o sea el hallazgo de una imagen,⁵ a la que la población indígena había asimilado a la figura de la Virgen misma.⁶



Imagen 2. La imagen que se venera en Santa Rosa de Lima, El Oro, Estado de México.

Las imágenes plasmadas por Vicente López en las alas de su tabernáculo no sólo recrean los episodios de la leyenda aparicionista nacida en una comunidad mazahua del Estado de México (cuadro 1), también representan las advocaciones marianas más veneradas de la región: la Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro, Nuestra Señora del Carmen de Tlalpujahua y Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic (imágenes 3a y b). La razón de su presencia en el altar portátil de la “Virgen de Santa Rosa de Lima” se explica con facilidad, ya que, sin duda, obedece a un claro deseo del autor del políptico de equiparar el valor espiritual de la “patrona [...] y la abogada” de su (propio) pueblo con los cultos marianos vecinos de mayor importancia y de esta manera otorgar a su aparición el significado de una “prueba de la elección divina sobre este territorio” (Rubial, 1997, p. 48).

5 Manuel Jesús Carrasco Terriza patentiza el frecuente uso equívoco de la voz “aparición” y propone denominar como “apariciones pasivas a los hallazgos de imágenes de la Virgen [...], para distinguirlas de las apariciones activas, o mariofanías, en las que es la Virgen María en persona la que se aparece visiblemente” (Carrasco Terriza, 2002, p. 304).

6 Honorio M. Velasco hace ver que en las leyendas sobre las imágenes aparecidas —y no simplemente halladas— “se asienta [...] su condición de imagen-persona”, como un “criterio para caracterizar a un símbolo sagrado”, razón por la cual en muchos de estos relatos, al igual que en el testimonio transcrito en el tabernáculo, “la *imago* y su referente están fundidos, confundidos” (Velasco, 1996, p. 97).

Cuadro I

Escenas representadas en las alas del tabernáculo en su disposición abierta⁷

ALA IZQUIERDA		ALA DERECHA	
Tabla 1	Tabla 2	Tabla 1	Tabla 2
1. La Virgen aparece de pie sobre un árbol en la cima del cerro. Dios Padre con la esfera en su regazo y con un gesto de bendición preside la escena. En la parte superior izquierda de la escena se sitúa una nube con tres ángeles músicos. Una cartela al pie de la escena dice: “En 14 de maio de 1643 añoz se apareció a N[uestra] S[eñora]/ de Santa Rosa en este monte de Santiago”.	4. La imagen de Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic.	7. La tercera aparición de la Virgen de Guadalupe.	10. La Virgen aparece de pie sobre un árbol en la cima del cerro. Dios Padre con la esfera en su regazo y con un gesto de bendición preside la escena. En la parte superior derecha de la escena se sitúa una nube con tres ángeles músicos.
2. Dos doncellas están hincadas frente a un altar colocado al pie del peñón con la Virgen de pie en la cima de un árbol. En el rompimiento de gloria aparece el Espíritu Santo en forma de paloma. En la parte superior izquierda se encuentra una nube con tres ángeles músicos.	5. Un hombre con la vestimenta típica española de la época se encuentra en posición orante al pie del cerro con santa Rosa de Lima en su cima. Un grupo de indígenas trasladan un objeto rectangular —¿un tabernáculo decorado con pinturas?— colocado debajo del dosel.	8. Un grupo de hombres y mujeres rezando al pie del cerro con santa Rosa de Lima en su cima o saliendo de la iglesia. Dos putti colocan una corona de oro sobre el campanario. Una cartela al pie de la escena dice: “Esta V[ir]gen S[eñora] S[antisima] S[anta] Rosa patrona./ la [a] bogada de los hijos de este pueblo”.	11. Un grupo de personas en posición orante, ofreciendo flores a un altar vacío. A su lado se encuentra una persona muerta. Detrás del altar se aprecia una escalera. El extremo superior de ésta se pierde en una nube que rodea a la Virgen con el Espíritu Santo en forma de paloma que se cierne sobre su cabeza. En la parte superior derecha se encuentra una nube con tres ángeles músicos. Una cartela al pie de la escena dice: “Con nuestro S[eño]r Jesu Ch[ris]to p[o]r nosotros”.
3. Un hombre y tres “doncellas” indígenas se representan junto con una cruz atrial colocada entre dos iglesias, a las que éstos se dirigen para dar el aviso de la aparición. En el rompimiento de gloria se encuentra la Virgen sostenida por dos querubines y el Espíritu Santo en forma de paloma.	6. Imagen de Nuestra Señora del Carmen de Tlalpujahua. Una cartela al pie de la imagen dice: “llo Viz[en] te Lop[e]z Alc[ald]e pasado./ q[u]e lo soy de este p[uebl]o de San./ tiago á cabe en d[ic]ho día el/ tabernaculo de N[uest]ra S[eño]ra de/ S[a]n tarrosa. y para q[u]e e co[n]s-/ te doy esta a 12 de Agosto/ de 1805 años D[o]n Viz[en]te/ Lop[e]z Maestro Carpintero/ y pintor... todo nuebo”.	9. Imagen de Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro.	12. La Virgen y el Espíritu Santo en forma de paloma están rodeados por una nube arriba de un cerro boscoso. Abajo se encuentra un altar vacío y un grupo de personas en posición orante sosteniendo cirios y flores. [Los dos últimos episodios no se relacionan con el documento transcrito en las puertas del tabernáculo y probablemente se refieren a un milagro atribuido a la divina protectora del pueblo y a la expresión de gratitud por este prodigio].

7 Las escenas se enumeran de conformidad con el orden establecido por el autor de la obra: de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.



Imágenes 3a y b. Vicente López, 1805, tabernáculo (alas laterales).

Lo que no esclarece el texto visual ideado por el “carpintero y pintor” oreense es el nombre de la santa patrona de su pueblo. Según la creencia popular que se originó, probablemente, en el siglo XVII y pervive en la actualidad, la imagen hallada en el cerro correspondía a la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles. Por lo tanto no sería ocioso suponer que, como a otras tantas imágenes novohispanas asociadas a la devoción y culto de la Virgen María en su advocación de Nuestra Señora de los Ángeles —Nuestra Señora de los Ángeles de Tzocuilac o Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic, entre algunas más—, a ésta también se le otorgó un carácter toponímico o, dicho de otra forma, se le había referido por el nombre del pueblo que había sido testigo de su milagrosa aparición y por ello la proclamó como su patrona. Empero, es de entenderse que el nombre de Santa Rosa de Lima con el que se conoce a la Virgen del cerro Llorón no pudo adjudicarse a los pueblos de la Nueva España antes del mes de agosto de 1673, cuando en la Ciudad de México “se pregonó” el mandato del papa Clemente X, quien declaró a “Santa Rosa de Santa María Peruana [...] por patrona principal de todas las Indias”, y se había recibido una real cédula en que se ordenaba que el 30 de agosto, día de su fiesta, “en todas las catedrales de la Nueva-España sea día de tabla” o de guarda obligatoria (De Robles, 1853, p. 146). Por otra parte, sería preciso explicar por qué la protectora del pueblo en cuyas inmediaciones había sido encontrada se conoció con el nombre de “Virgen de Santa Rosa de Lima” si por un periodo de casi trescientos años su imagen permaneció al cuidado de

los habitantes del pueblo de Santiago,⁸ que visitaban a la comunidad de Santa Rosa de Lima solamente en el mes de agosto en las fechas de la celebración de su fiesta.⁹

La imagen de la Virgen plasmada en el tabernáculo tampoco concuerda plenamente con la letra del documento que narra la leyenda de su aparición en el cerro de Llorón y, menos aún, describe la imagen que actualmente se venera en el municipio de El Oro.¹⁰ En cada una de las seis escenas pictóricas que se desarrollan en torno a la imagen de esta Virgen ella lleva una corona y un ramo de flores —¿rosas?— en la mano derecha; su indumentaria consta de un vestido estampado y un manto abierto por delante, y con su brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús quien luce una túnica acampanada cubierta por un manto largo.¹¹ Se puede constatar que los elementos que identifican a la “Virgen María Señora Santísima de Santa Rosa” no responden a un tipo iconográfico codificado para una determinada advocación mariana. Sin embargo, un árbol frondoso, sobre cuya copa se posa su figura y una peana constituida por querubines sobre la que ésta se sostiene (imagen 4a), descubren coincidencias, demasiado obvias para ser casuales, con las características iconográficas de la Virgen de Aránzazu. Incluso se podría sugerir que, al no saber relacionar con la leyenda aparicionista orense la imagen de la campana o el cencerro colgado de la rama del arbusto, complemento esencial de la imagen de la celestial patrona de Guipúzcoa, Vicente López lo había convertido en uno de dos nidos de avispa que se aprecian en el árbol de la escena en que la imagen hallada en el cerro es cuidada por dos doncellas (imágenes 4b y 5).¹²

-
- 8 Salvador Rodríguez Becerra (2014) asienta con gran acierto que las leyendas creadas en torno a las imágenes milagrosamente aparecidas invariablemente inciden en su “vinculación [...] con un lugar en el término de una población, convirtiéndose con el tiempo en el núcleo de los procesos de identidad” (p. 6).
- 9 Según fuentes fidedignas, durante la visita del año 1940 el pueblo de Santa Rosa de Lima se organizó para no dejar salir a la imagen de su comunidad, a pesar de la oposición que en su momento mostraron las autoridades del Estado y “de Bienes Nacionales” (Arredondo Ayala y Arriaga Ornelas, p. 451).
- 10 Los habitantes de Santa Rosa de Lima aseguran que la imagen vestidera que se venera en la capilla del pueblo es la misma que había sido hallada en el siglo XVII.
- 11 Aunque los ropajes que viste la “Virgen María de Santa Rosa” ocultan por completo su anatomía, no impiden notar que, a diferencia de sus representaciones pictóricas, la imagen “auténtica” carece del Niño.
- 12 No quiero descartar la posibilidad de que los insectos plasmados en el tabernáculo deberían ser identificados como abejas. Aun cuando la presencia de dos nidos haría inútil cualquier intento de interpretar su imagen como metáfora visual de la “colmena virginal de nuestra señora la Virgen María” de la que “la palabra eterna de Dios [...] salió humanada y puesta como miel en panal” (Osuna 1530, f. XCIVr), estos nidos-colmenas bien podrían corresponder a la idea de “María Abejar, que distila miel” y ser alusivos a las virtudes de la Virgen, “porque [en ella] como en la Abeja, no ay cosa de reprehensión digna; ay tanta pureza, es castissima, y es como un epitome de lo bueno” (Gil, 1621, f. 242v).



Imágenes 4a y b, Vicente López, 1805, tabernáculo (detalle).

Anónimo, *Nuestra Señora de Aránzazu*, en Anónimo, *Novena de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Aranzazu*, Victoria: Tomas de Robles, ca. 1757, s.f. Recuperada el 18 de noviembre de 2018, de <http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/8785>

Extrañamente, Vicente López no se apegó a un solo modelo iconográfico. En las escenas 1, 2 y 10¹³ la Virgen está parada en la copa de un árbol y en las 3, 11 y 12 se posa sobre una nube. En las escenas 1 y 2 el vestido de la Virgen tiene forma acampanada, mientras que en los episodios 3, 11 y 12 éste está ceñido a la altura de la cintura con una cinta dorada y, en lo que respecta al número, color y forma de las flores que integran su ramo, éstos son distintos en cada una de las ocasiones. En la escena 5, relacionada con el momento en que la imagen “estaba llorando lagrimas de sangre en cima de [la] peña”,¹⁴ y en la 8, referente al patrocinio celestial ya establecido —de hecho, las únicas dos escenas en las que la santa patrona del pueblo se representa sobre el cerro—, la figura protagonista no es una advocación mariana, sino la imagen de santa Rosa de Lima (imágenes 6a y b), en cuyo diseño el artífice orense se apegó

¹³ Véase Cuadro I.

¹⁴ Como ya he señalado, lugar que había sido escenario natural de la supuesta mariofanía pasiva actualmente se conoce con el nombre de cerro Llorón y, aunque no existe estudio alguno que explique el origen de este orónimo, en opinión mía, no se debería excluir la posibilidad de que éste podría estar hermanado con la leyenda sobre el llanto de la “Virgen de Santa Rosa”.

fielmente a las tradiciones iconográficas más frecuentes para representar a la santa peruana (imagen 7).



Imágenes 6a y b. Vicente López, 1805, tabernáculo (detalles).



Imagen 7. Francisco Silverio, *Santa Rosa de Lima*, grabado calcográfico, en Luis Antonio de Oviedo y Herrera, *Vida de la esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María [...] patrona de el Peru*, México: Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1729, p. 93.

No he querido especular al respecto de la razón por la cual la imagen de la “Virgen María Santísima” milagrosamente aparecida en el cerro Llorón ha sido asociada a la de la “esclarecida virgen”, como acostumbraban referir a santa Rosa de Lima sus biógrafos.¹⁵ Éste no es el objetivo de la presente investigación, como tampoco lo ha sido la pretensión de entablar una discusión en torno a la autenticidad del documento transcrito por Vicente López.¹⁶ La necesidad de identificar el conjunto de elementos que denotan el significado de la advocación o advocaciones a las que se podría afiliar la imagen de la “patrona y abogada” de la comunidad de Santa Rosa de Lima obedeció a la

15 Véanse, por ejemplo, Luis Antonio de Oviedo y Herrera, *Vida de la esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María [...] patrona de el Peru*, México: Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1729; o José Antonio Catá de Calella, *Vida portentosa de la esclarecida virgen Santa Rosa de Santa María, vulgo Santa Rosa de Lima*, Barcelona: Librería y Tipografía Católica, 1896.

16 A pesar de insistentes búsquedas no he logrado localizar el testimonio original u otro documento histórico referente a la aparición de la imagen de la “Virgen de Santa Rosa”.

intención de emprender un estudio del contenido musical de la decoración del tabernáculo de Vicente López y desde esta perspectiva esbozar posibles respuestas a dos preguntas básicas que plantea esta investigación. La primera, referente a una posible razón de la integración de los ángeles músicos en la narrativa visual de esta leyenda aparicionista, y la segunda, concerniente al aporte que puede brindar esta fuente iconográfica a la generación de un nuevo conocimiento sobre las prácticas y el ideario musical formado a finales de la época virreinal en la región mazahua del Estado de México.

El conjunto musical angélico diseñado por Vicente López está dividido en cuatro grupos dispuestos de forma simétrica en las alas del tabernáculo: dos en el extremo superior izquierdo del ala izquierda y dos en el extremo superior derecho del ala derecha. Las escenas que cuentan con el contenido musical tienen una disposición vertical y las dos superiores —tanto la del ala izquierda como la de la derecha— se relacionan con el episodio de la aparición de la Virgen “encima de la mesa de una peña grande”. Cada uno de los cuatro conjuntos está conformado por dos instrumentistas y un cantor y los instrumentos que integran estos grupos son: una guitarra y un arpa; una chirimía y una flauta travesera sostenida en posición invertida; una chirimía y un violón o violonchelo y, por último, un aerófono consistente en tubo cónico arrollado sobre sí mismo (¿trompa?) y un aerófono constituido por un tubo cónico curvo progresivamente ensanchado (¿corneta?).¹⁷ Con excepción de estos dos aerófonos, ambos visiblemente inspirados en los que acompañan a la imagen de la Virgen de Tecaxic,¹⁸ el resto de la orquesta celestial concuerda plenamente con las noticias sobre la integración del conjunto musical popular novohispano que suele contar con la presencia de la chirimía, uno de los aerófonos especialmente privilegiados por las comunidades indígenas,¹⁹ y la inseparable pareja de la guitarra y el arpa, que desde el siglo XVII había

17 De conformidad con las herramientas teórico-metodológicas que propongo aplicar al estudio de las evidencias organológicas que proporciona la iconografía musical, los dos aerófonos corresponden al segundo nivel de precisión en representación al que corresponden las imágenes que permiten distinguir entre diferentes grupos de instrumentos y cuya identificación “considera la posibilidad de sugerir el nombre del instrumento, el cual deberá ser señalado entre paréntesis y con el signo de interrogación” (Roubina, 2013, pp. 58–59).

18 Nótese la ausencia de boquillas en ambos aerófonos. Véase la imagen 3a.

19 He podido documentar la participación de los “indios chirimiteros” en distintos actos devocionales realizados a lo largo y ancho de la extensa geografía de la Nueva España: en las inmediaciones de la Ciudad de México, en Puebla de los Ángeles, Santiago de Querétaro, Jalapa y Zacatecas, entre varios poblados más (Archivo General de la Nación, Real Audiencia, Indios, cont. 56, vol. 101, exp. 7, ff. 88–91, 1601; AGN, Real Audiencia, Civil, cont. 107, vol. 195, exp. 4, ff. 1r–2r; Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago de Querétaro, Juzgado Eclesiástico, leg. 027, s.f., 23 de mayo de 1756; Archivo Eclesiástico de la Catedral de Jalapa, Libro de Cargo y Data, s. n. [f. 2r], 1796; Archivo del Cabildo de la Catedral de Zacatecas, Libro de Cargo y Data, no. 1, ff. 169r, 183r y 3v, 1753, 1760, 1783).

participado en la realización de las actividades de devoción y recreo en el ámbito urbano²⁰ y rural del virreinato (imágenes 8a y b).²¹ De hecho, uno de los pocos testimonios documentales referentes a las prácticas musicales desarrolladas por los pobladores del actual Estado de México durante la época virreinal se halla en plena consonancia con el conjunto musical plasmado en el tabernáculo, ya que pone de manifiesto que una parte de los gastos erogados en el convento de la Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca para la celebración de la fiesta de Nuestra Señora del Carmen en el mes de julio de 1720 se destinó al pago de “los cantores [...] los músicos de arpa y guitarra y violón” (cfr. Victoria Moreno, 1979, p. 41).



Imágenes 8a y b. Vicente López, 1805, tabernáculo (detalles).

- 20 Fuentes documentales e iconográficas de los siglos XVII y XVIII relacionan a los dos cordófonos tanto con los entretenimientos en los que “concurrían las cualidades de decencia y urbanidad” y que habían tenido lugar en la iglesia, en el palacio o en el teatro, así como en las actividades penadas por la Inquisición que solían desarrollarse en los lugares públicos y casas particulares (Archivo General de la Nación, *Inquisición*, vol. 563, f. 592r, 1659; vol. 612, exp. 6, f. 508r, 1669).
- 21 Hacia mediados del siglo XVIII el arpa y la guitarra o la vihuela formaban parte del conjunto de los “estrumentos de la cantoria”, o sea de los que participan en la celebración de la misa, en el pueblo San Esteban de la Nueva Tlaxcala en Saltillo (Archivo Municipal de Saltillo, Testamentos, s.f., 15 de febrero de 1760; t-c13-e62-3r, s.f., 28 de marzo de 1764; t-c12-e45-35r).

Desafortunadamente, la pretensión de encontrar la existencia de una relación directa entre la imagen de la música concebida por el artífice orense y las prácticas musicales desarrolladas durante la época virreinal en el territorio que actualmente forma parte de la Diócesis de Atlacomulco —lo que significaría nada menos que abrir un primer resquicio en el muro de desconocimiento que la total ausencia de testimonios documentales ha levantado en torno a estas actividades— difícilmente podría justificarse, debido a la presencia de indicios claros e indiscutibles de las apropiaciones de la producción gráfica en circulación en la Nueva España a las que recurrió Vicente López. Las estampas devocionales y libros religiosos ilustrados que dieron sustento a la imagen de la santa Rosa de Lima y las advocaciones marianas que decoran el tabernáculo²² dan pie para poner en duda la posibilidad de que el diseño del conjunto musical angélico no había sido inspirado en las mismas fuentes.

Sin embargo, el interés que prevalece en el estudio de la imagen de la música ideada por Vicente López no se centra en un posible copiado de las características morfológicas de los instrumentos representados en un grabado —aunque este proceder, tan frecuente en la iconografía musical novohispana, desde luego, no podría desconsiderarse—, ni en una probable apropiación de un determinado principio de integración del conjunto musical, a pesar de que ésta también pudo tener lugar. El color dorado que distingue a la guitarra y el arpa representados en la escena de la aparición de la Virgen,²³ detalle que, en opinión mía, debería ser interpretado como la intención de Vicente López de marcar una diferencia entre los ejercicios musicales angélicos y las prácticas instrumentales de su realidad circundante, me ha hecho encauzar la presente investigación hacia una lectura simbólica de la imagen de la música plasmada en el tabernáculo.

La búsqueda de una respuesta acertada o, cuando menos, aceptable en relación con la carga simbólica conferida a los ángeles del tabernáculo orense como portadores de la música celestial, sin apartarse del problema de apropiaciones, ha planteado una disyuntiva de situar su imagen entre elementos que conforman un determinado tipo iconográfico mariano o considerarla parte de una leyenda aparicionista en la que la presencia de los músicos alados adquiere una dimensión relevante.

Es preciso recordar aquí que la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles, uno de los nombres que, según la creencia popular, le corresponde

22 Una de estas fuentes pudo haber sido la imagen de Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro que, grabada en la Ciudad de México hacia mediados del siglo XVIII por José Mariano Navarro, uno de los burilistas más “delicados” de la Nueva España (Ajofrín, 1959, vol. I, pp. 45 y 225), supuestamente formó parte de la primera publicación dedicada a la leyenda de esta advocación mariana, impresa por el sacerdote jesuita Pedro Sarmiento (Estrada de Gerlero, 1994, p. 112).

23 Véase la imagen 8a.

a la imagen hallada en el cerro Llorón, se relaciona con la *assumptio corporis* o la ascensión corporal de María al cielo (Vilarrasa, 1897, t. III, p. 302). La proliferación de literatura apócrifa asuncionista²⁴ que describe el traslado del cuerpo de la Virgen al terreno celestial “entre cantos de coros angélicos [...]”,²⁵ dio vida al tipo iconográfico de la Asunción con ángeles músicos.²⁶ Difundido ampliamente en el virreinato por medio de la producción gráfica europea, este modelo se instituyó como una tradición pictórica que se reconoce por la presencia de ángeles músicos en las escenas con las que culmina la vida de la Virgen —la Dormición, la Asunción y la Coronación—, así como en varias advocaciones marianas, entre éstas la de Nuestra Señora de los Ángeles.

Estos razonamientos podrían constituir una explicación plausible en relación con varias obras del arte virreinal que representan a la Virgen María bajo esta advocación. Sin embargo, no resuelven el caso de su imagen plasmada en el tabernáculo, ya que, no obstante portar la corona alusiva a su título de “Reina de los Ángeles y Señora del Universo” (Vilarrasa, 1897, t. III, p. 302), la “Virgen de Santa Rosa” que se representa con el Niño Jesús en sus brazos no se halla en sintonía con la idea de la *assumptio corporis*. Por otra parte, la ubicación de los conjuntos musicales —siempre a una considerable distancia de la imagen de la Virgen coronada, lo que les otorga a sus integrantes el papel de observadores y no de partícipes de su gloriosa Asunción—, no concuerda con los elementos propios del tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Ángeles que suele ser flanqueada (Anónimo, s. XVIII, *Nuestra Señora de los Ángeles*, óleo sobre tela, parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles, San Mateo Atenco, Estado de México) o rodeada (Anónimo, s. XVIII, *Nuestra Señora de los Ángeles de Tzocuilac*, técnica mixta, templo del barrio de Santiago Mixquitla, San Pedro Cholula, Puebla) por cantores e instrumentistas alados.

En este sentido, una mayor posibilidad de sustentarse podría tener la hipótesis de que la presencia de los ángeles músicos en la obra de Vicente López

24 Aurelio de Santos Otero (2006) señala el siglo IV como “el punto de arranque de esta literatura” y asienta dentro de este conjunto de fuentes “no menos de 70 piezas [...] redactadas en las más diversas lenguas” (p. 305).

25 “*María verò gloriosa genitrix Christi [...] angelicis choris canentibus, in paradisum, d[omi]no praecedente, translata est*” (“*María, la gloriosa madre de Cristo [...] fue llevada al paraíso conducida por el Señor, entre cantos de coros angélicos [...]*”) (Gregorius Turonensis, 1583, p. 12).

26 La relación entre estas dos advocaciones marianas refleja la historia de la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles de la colonia Guerrero en la Ciudad de México conocida también como “la *madona* de los pobres de México” (Altamirano, 1884, p. 105). Realizada en el siglo XVI sobre una pared de adobe, esta imagen “comenzó á llamarse *Nra. Sra. De los Angeles*, dexando el antiguo nombre que tenia de la *Asuncion* [...]”, supuestamente, porque “los habitantes del barrio [...] se valieron de los muchos Angeles que estaban pintados en la misma pared” (Peñuelas, 1781, p. 10).

se debe a la asimilación de una leyenda aparicionista que contiene algunos elementos distintos a los de “Nuestra Señora de Santa Rosa”, máxime que en la narración sobre el hallazgo de la imagen de esta Virgen en “un cerro alto” cubierto de rosas se refleja visiblemente la impronta del mito guadalupano.²⁷ ¿Se debería, pues, trazar un paralelo entre los conjuntos musicales angélicos de la “Virgen de Santa Rosa de Lima” y la “musica armoniosa [...] de] muchos espíritus celestiales” que acompañaron a la Virgen María de Guadalupe en su bajada del cielo y que “le pareció à el Indio [Juan Diego], la vez primera en que vido à la Reyna de los Angeles, [la música] deavecillas que cantaban con dulçura en la cumbre del cerrillo” (Bezerra Tanco, 1675, f. 25v)?

La respuesta a esta pregunta no puede formularse en términos sencillos. La leyenda de la Virgen del cerro Llorón, como la mariofanía del cerro de Tepeyac, pertenece al llamado “ciclo de pastores” (De la Fuente, 1879, p. 41), esto es, al modelo de la aparición de la Virgen o el hallazgo de una imagen que la representa por uno o unos pastores o, en el caso de los dominios transatlánticos de la Corona española, por uno o unos indígenas,²⁸ almas puras y carentes de maldad, cuyo testimonio se admite como verídico²⁹ y da inicio al desarrollo de un culto en el ámbito popular. La leyenda oreense posee los elementos esenciales que caracterizan a este modelo, a excepción de la intervención de lo sobrenatural: la música que anuncia la aparición de su imagen o la luz que indica el sitio en que ésta se encuentra.³⁰ Bajo esta óptica, se podría sugerir que la música celestial y los conjuntos angélicos como sus portadores se han integrado a la decoración del tabernáculo de Nuestra Señora de los Ángeles de Santa Rosa de Lima como un elemento sobrenatural, indispensable de su motivo legendario, y que éste había sido

27 Quizá, en la relación entre las rosas del cerro Llorón y las del ayate de Tepeyac a las que, en la época del arraigo del culto a la primera santa de América, se le otorgaría el significado de “una profecía de Santa Rosa de Lima” (Alejos-Grau, 2005, p. 706), se halla la explicación del trasvase (transferencia) de la devoción que las comunidades mazahuas rendían a la “María Señora Santísima de Santa Rosa” a la sacralizada figura de la virgen peruana.

28 Antonio Rubial García apunta que “la presencia de un indígena como principal receptor del milagro se presentaba como la ratificación celestial del éxito de la evangelización y como una defensa de la capacidad espiritual de los indios, base fundamental de la iglesia novohispana” (Rubial García, 2008, p. 122).

29 Nótese que el documento transcrito en el tabernáculo hace saber que los “viejos y viejas y todos los demás del pueblo” de Santiago han declarado que “es verdad [que] apareció la Virgen Santísima Nuestra Señora Reyna de los Ángeles [...] en un cerro alto”, a pesar de que ninguno de ellos ha sido testigo de esta aparición.

30 En el ámbito novohispano, ambos elementos están presentes en la leyenda de la aparición de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic, así como en el relato sobre los prodigios relacionados con la imagen de la Virgen Conquistadora de Puebla de los Ángeles (De Florencia, 1755, pp. 135 y 166).

asimilado de un relato aparicionista novohispano o peninsular³¹ que Vicente López pudo haber conocido.³²

Infelizmente, esta suposición también tiene un punto a su desfavor, ya que para justificarla habría que ofrecer pruebas de que un “maestro carpintero y pintor” de una comunidad indígena que aún en nuestros días se encuentra al margen de los beneficios del desarrollo económico y social y experimenta significativas carencias culturales (Conapo, 2010), pudo haber sido aleccionado por la lectura de bibliografía hemerográfica y devocional o contara con la guía de un sacerdote que le diera bases para identificar y restituir un componente sobrenatural, propio del modelo de pastores pero ausente en la leyenda de la “Virgen de Santa Rosa”. La razón aducida ha hecho descartar —también— la posibilidad de que la presencia de los ángeles músicos en el tabernáculo de Santa Rosa de Lima pudo evidenciar las intenciones de su autor de establecer un nexo simbólico entre el canto laudatorio de los servidores celestiales y la liturgia terrena.

Es así que, después de evaluar y desechar como insostenibles algunas de las opciones de lectura simbólica de la imagen de la música plasmada en el tabernáculo oreense, formulé una hipótesis, quizá atrevida pero, en opinión mía, irrecusable, de que los ángeles de Vicente López como parte del imaginario común se asocian con el gozo espiritual del humano que, en este caso particular, tiene por objeto la aparición de la Virgen. Los argumentos en sustento de esta hipótesis los tendrá que aportar el estudio de “un número confiable de casos paralelos” (“a reliable number of parallel cases”) (Winternitz, 1979,

31 No se podría desconsiderar un posible origen peninsular de la propia leyenda sobre la aparición de la Virgen en el cerro Llorón. El hallazgo de esta imagen coincidió milagrosamente —por no decir convenientemente— con la composición de tierras de 1643, por lo que sería factible suponer que el prodigio ha sido una táctica de distracción de la población mazahua del proceso que descubrió el “apetito de los españoles por apropiarse de mayores extensiones de suelo”, frente al que “los naturales poco o nada pudieron hacer para evitar que parte de sus tierras fueran compuestas por los españoles para incorporarlas a sus propiedades” (Carrera Quezada, 2015, p. 34). Cabe señalar en esta relación que la zona de Ixtlahuaca, donde se presencié la aparición de la “Virgen de Santa Rosa de Lima”, representó uno de los casos más notables “por el porcentaje de tierras apropiadas” (García Castro, 1999, p. 124).

32 Resulta especialmente intrigante la existencia de una evidente relación de parentesco entre el prodigio acaecido en el cerro Llorón y la milagrosa aparición en el cerro de Almodóvar de la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles de Getafe, también conocida como “la Virgen del Cerro de los Ángeles”. Las dos apariciones han tenido lugar en un cerro durante una noche de tormenta; ambas imágenes han sido puestas al cuidado de unos menores —de unos “zagales” la española y de dos “doncellas” la mexiquense—, ambas desaparecen del sitio, al que se les había trasladado para regresar al lugar de su hallazgo y las dos lloran, siendo descubiertas nuevamente. La única diferencia entre estas leyendas radica en que la Virgen novohispana ocupó el altar de la iglesia del pueblo de Santiago, mientras que la getafense manifestó su voluntad de permanecer “en el Cerro donde cantaban música divina los mismísimos Ángeles del Cielo” (Donado López, 2018, p. 15).

p. 42), esto es yeserías y pinturas murales de los templos de las comunidades indígenas que representan a los ángeles músicos sin una aparente relación con el contexto de una escena religiosa, óleos de factura popular y, desde luego, obras de artes útiles de la Nueva España: ebanistería, alfarería y orfebrería, entre algunos más, en que se ha plasmado su imagen. Dentro de este corpus de fuentes, no muy representativo por su cuantía pero notable por su diversidad, el tabernáculo de Santa Rosa de Lima, que patentiza la más pura y genuina esencia del ideario musical popular del virreinato, adquiere el significado de la piedra angular de una nueva y, espero, fructífera vía de investigación en iconografía musical, cuyos primeros alcances se darán a conocer en un futuro próximo.

Referencias bibliográficas

- Ajofrín, F. de (1959). *Diario del viaje...*, vol. I, Archivo Documental Español, t. XII. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Alejos-Grau, C. J. (2005). Génesis de los ideales americanistas?. En Saranyana J.-I. (Dir.). *Teología en América Latina*, vol. II/I: *Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia (1665-1810)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 691-786.
- Altamirano, I. M. (1884). *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, primera serie. México: Imprenta y litografía Española.
- Arredondo Ayala, G. M. y J. L. Arriaga Ornelas (2018). La importancia de las mujeres mazahuas en la fiesta patronal de Santa Rosa de Lima. En Cadena Roa, J., M. Aguilar Robledo y D. E. Vázquez Salguero (Cords.). *Las ciencias sociales y la agenda nacional. Reflexiones y propuestas dese las Ciencias Sociales*, vol. 10: *Estudios de Género: feminismos y temas emergentes*. México: Comecso, 2018, 447-460. Recuperado el 10 de diciembre de <https://www.comecso.com/ciencias-sociales-agenda-nacional/cs/article/view/2232/799>
- Bezerra Tanco, L. (1675). *Felicidad de México en el principio, y milagroso origen, que tubo el Santuario de la Virgen María N. Señora De Guadalupe....* México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Bueno, C. (14 de abril de 2015). El Oro, una historia inédita. Recuperado el 15 septiembre de 2018, de <https://teocuitlatl.wordpress.com/2015/04/14/14-de-abril/>
- Carrasco Terriza, M. J. (2002). Devoción mariana y Archivos Eclesiásticos. En Hevia Ballina, A. (Ed.). *Memoria Ecclesiae XXI: religiosidad popular y archivos de la Iglesia Santoral Hispano-Mozárabe en las Diocesis de España*, Actas del XVI Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Zaragoza, 11 al 15 de septiembre de 2000. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia, 295-352.
- Carrera Quezada, S. E. (2015). Las composiciones de tierras en los pueblos de indios en dos jurisdicciones coloniales de la Huasteca, 1692-1720. *Estudios de Historia Novohispana*, 52, 29-50.

- Consejo Nacional de Población (2010). Índice de marginación por localidad. Recuperado el 2 de agosto de 2018, de http://www.conapo.gob.mx/en/CONAPO/Indice_de_Marginacion_por_Localidad_2010
- Donado López, M. (2018). *Historia de Ntra. Sra. de los Ángeles 1610-2018*. Getafe: s. n.
- Estrada de Gerlero, E. I. (1994). "La plumaria". En Elisa Vargaslugo (Coord.). *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España I*, t. 3. México: Grupo Azabache, 73-114.
- Florencia, F. de (1755). *Zodiaco Mariano...* México: Colegio de San Ildefonso.
- Fuente, V. de la (1879). *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, t. II. Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- García Castro, R. (1999). Pueblos y señorías otomianos frente a la colonización española. Cambios económicos y sociales en la región de Toluca, siglos XVI y XVII. *Relaciones*, XX (78), 113-154.
- Gerhard, P. (1986). *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, trad. Stella Mastrangelo, Espacio y Tiempo 1. México: UNAM.
- Gregorius Turonensis santo (1583). *De gloria martyrum libri duo. De gloria confessorum ex vetustis et manuscriptis codicibus*. Colonia: apud Maternum Cholinum.
- Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal (1986). *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México*. México: Inafed. Recuperado el 3 de agosto de 2018, de <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM15mexico/municipios/15074a.html>
- Osuna, F. de (1530). *Segunda parte del libro Abecedario spiritual: donde se tratan diuersos exercicios en cada letra el suyo*. Sevilla: Juan Varela.
- Peñuelas, P. A. (1781). *Breve noticia de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de los Angeles, que por espacio de dos siglos se há conservado pintada en una pared de adove, y se venera en su Santuario extramuros de México*. México: Felipe Zuñiga y Ontiveros.
- Robles, A. de (1853). *Diario de sucesos notables... 1665 a 1703*, t. II. México: Imprenta de Juan R. Navarro.
- Rodríguez Becerra, S. (2014). Las leyendas de apariciones marianas y el imaginario colectivo. *Etnicex*, 6, 101-121.
- Roubina, E. (2013). ¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana. *Cátedra de Artes*, 13, 40-69.
- Rubial García, A. (1997). Nueva España, una tierra necesitada de maravillas. *Historias*, 37, 41-57.
- _____ (2008). Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana, *Historias*, 69, 121-132.
- Santos Otero, A. de (2006). *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, 148. Salamanca: La Editorial Católica.
- Velasco, H. M. (1996). La apropiación de los símbolos sagrados. Historia y leyendas de imágenes y santuarios (siglos XV-XVIII). *Revista de Antropología Social*, 5, 83-114.

- Victoria Moreno, D. (1979). *El convento de La Purísima Concepción de los Carmelitas Descalzos en Toluca. Historia documental e iconográfica*, vol. II. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.
- Vilarrasa, E. M. (1897). *La leyenda de oro para cada día del año...*, t. III. Barcelona: L. González y Compañía Editores.
- Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. New Haven-Londres: Yale University Press.