

EL PATRONATO DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO  
SOBRE LA COMUNIDAD DE CARMELITAS  
DESCALZOS DE SAN LUIS POTOSÍ CONTRA  
LOS RAYOS, LAS CENTELLAS Y TODOS LOS MALES

*THE PATRONAGE OF THE BLESSED SACRAMENT  
OVER THE COMMUNITY OF BAREFOOT  
CARMELITES OF SAN LUIS POTOSÍ AGAINST  
LIGHTNING, BALLS OF FIRE AND ALL EVILS*

VÍCTOR CRUZ LAZCANO  
Investigador independiente  
<https://orcid.org/0000-0003-1377-0533>

POTESTAS, N.º 27, juliol 2025 | pp. 29-61  
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.8425>  
Recibido: 30/09/2024 Evaluado: 25/05/2025 Aprobado: 09/06/2025



RESUMEN: Una pintura de gran formato preside el coro del templo conventual de los carmelitas descalzos en San Luis Potosí, México. Considerada como una obra del barroco tardío de carácter triunfalista, responde en su simbología a los postulados postridentinos emanados de la Contrarreforma católica del siglo XVI. Las imágenes, y en este caso las obras de arte, responden a un discurso y se revelan como vestigios del pasado que pueden dar testimonio de formas de religión, conocimientos, formas de persuasión, etc.<sup>1</sup> Surgen algunas interrogantes: ¿Cuál es la trascendencia de su intencionalidad discursiva?, ¿por qué es importante su ubicación y a quién estaba dirigido el

1. PETER BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005, p. 17.

mensaje?, ¿qué circunstancias involucraron su encomienda? En este artículo se aborda la importancia de esa pintura dentro del imaginario carmelitano novohispano del siglo XVIII, las condiciones en las que se creó su iconografía, así como su trascendencia desde el punto de vista de la historia cultural.

*Palabras clave:* Eucaristía, vida cotidiana, carmelitas descalzos, devociones carmelitanas, historia cultural.

**ABSTRACT:** A large-format painting presides the choir of the conventual temple of the Discalced Carmelites in San Luis Potosí, Mexico. Considered a late Baroque work of triumphalist character, its symbolism responds to the post-Tridentine postulates emanating from the Catholic Counter-Reformation of the 16th century. Images, and in this case works of art, respond to a discourse and are vestiges of the past that can bear witness to forms of religion, knowledge, forms of persuasion, etc. Some questions arise: What is the meaning of this painting? Why is its location important and to whom was the message directed? Why was this painting commissioned? This article addresses the importance of this painting within the New Spain Carmelite imaginary of the 18th century, the conditions in which its iconography was created, as well as its significance from the point of view of cultural history.

*Keywords:* Eucharist, daily life, Discalced Carmelites, Carmelite devotions, cultural history.

Aquesta eterna fonte está escondida  
en este vivo pan por darnos vida,  
aunque es de noche  
Aquí se está llamando a las criaturas  
porque desta agua se harten, aunque a oscuras  
porque es de noche  
Aquesta viva fuente de deseo,  
en este pan de vida yo la veo,  
aunque es de noche.  
San Juan de la Cruz<sup>2</sup>

## INTRODUCCIÓN

Detrás de cada uno de los actos de nuestra vida diaria, existe una serie de códigos culturales que determinan lo que se conoce como la vida cotidiana. La sociedad novohispana, al igual que sus coetáneas, operaba dentro de un universo simbólico. Estaba inmersa en un discurso visual exuberante y omnipresente, así como en un persistente y exhaustivo caudal de mensajes orales y escritos. Estos eran rigurosamente controlados por el sector que detentaba el poder económico y los medios de comunicación. Las identidades, profundamente influenciadas por estos discursos, textos e imágenes, gestaban una diversidad de significados y prácticas que permeaban la vida cotidiana.<sup>3</sup>

Para estudiarla, la historia cultural utiliza una metodología que se centra en comprender las experiencias, prácticas, significados y sensibilidades de los individuos y grupos en su día a día, más allá de los grandes eventos políticos o económicos. No se trata solo de describir lo que la gente hacía, sino de cómo lo sentían, qué significaba para ellos y cómo esas acciones y percepciones se entrelazaban con estructuras de poder, sistemas de creencias y discursos dominantes. Para reconstruir la vida cotidiana se echa mano de diversas fuentes como documentos personales, fuentes materiales, orales, normativas y descriptivas; así como de fuentes visuales. La imagen, además de recrear y evocar la apariencia que tuvieron los seres de otros tiempos, construye esa apariencia conforme a los paradigmas culturales e ideológicos que los grupos rectores de una sociedad imponen para sí mismos y para los demás.<sup>4</sup> Una característica central de esta forma de historiar es el análisis

2. Citado por ROGELIO RUIZ GOMAR: «La Eucaristía», en CLARA BARGELINNI et al.: *Arte y mística del Barroco*, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 212.

3. ANTONIO RUBIAL GARCÍA: *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 2014, p. 13.

4. GUSTAVO CURIEL, et al.: *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, [Sevilla]: Fomento Cultural Banamex, Fundación Caixa de Girona, Fundación El Monte, 2002, p. 19.

de los símbolos y significados que las personas atribuían a sus acciones y objetos. Esto implica una comprensión profunda de los discursos, valores y creencias que permeaban la sociedad. La vida cotidiana no es solo una serie de acciones funcionales; está cargada de simbolismo y ritualidad. La metodología busca desentrañar cómo estos elementos simbólicos influían en las prácticas diarias y viceversa.

Para comprender a fondo los vestigios del pasado —sean imágenes o textos—, no basta con una lectura superficial de sus elementos explícitos. Su contenido debe interpretarse a la luz de la intencionalidad que se presume los originó: ¿quién los mandó fabricar y con qué propósito?, ¿a qué necesidades, individuales o colectivas, respondían?, ¿en qué espacio específico fueron empleados? Responder a estas interrogantes nos permitirá vislumbrar el influjo social que tales obras ejercieron sobre sus receptores y los diversos usos que estos les pudieron dar. Esto es crucial, ya que un sistema de representación solo cobra plena funcionalidad cuando es comprendido y aceptado por su audiencia.<sup>5</sup>

El uso de la visualidad fue un recurso que la Iglesia postridentina implementó para combatir la iconoclastia de la Reforma. Y estas resoluciones conciliares no hicieron más que seguir las tomadas en el Concilio II de Nicea (787 d. C.). Se trataba de referirse a la calidad que tienen las imágenes de apelar al entendimiento por su universalidad y capacidad de ser retenidas de manera más eficaz por la memoria del observador.<sup>6</sup> Hugo de san Víctor decía que las cosas visibles eran imágenes de las invisibles, pues no se puede aspirar a la comprensión de las cuestiones espirituales sin ser ilustrado por la observación de las de la vista.<sup>7</sup> Ya desde el siglo XIII el canonista Guillermo Durando basándose en la escolástica de Pedro Lombardo, santo Tomás y san Buenaventura afirmaba que «la pintura movía el alma más poderosamente que el texto, puesto que presentaba los hechos ante los ojos como si sucedieran en el tiempo presente, mientras que el texto solo podía oírse y avivaba menos la memoria».<sup>8</sup>

Los carmelitas descalzos, que son la rama reformada de la orden que se estableció en la Nueva España, se distinguieron por el rigor de sus preceptos, la austeridad de su modo de vida y la espiritualidad de sus miembros. Dedicaban varias horas al día al rezo del oficio divino y la oración mental. Del acervo de obras de arte que encomendaron para sus espacios sobresale la producción pictórica del complejo conventual de San Luis Potosí. Y entre ellas el gran lienzo del coro que muestra una apoteosis de la Eucaristía que

5. RUBIAL GARCÍA: *El paraíso de los elegidos...*, p. 14.

6. JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2015, pp. 282-283.

7. JESÚS CASA OTERO: *Estética y culto iconográfico*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 400.

8. *Ibidem*, pp. 286-287.

incluye a santa Teresa de Jesús, a san Juan de la Cruz y a un grupo de frailes. Como se verá más adelante, ha sido abordado en muy pocas ocasiones sin pretender descifrar su intencionalidad primigenia. La trascendencia de su estudio estriba en que es uno de los pocos lienzos de los coros de los templos sobrevivientes de la orden que permanecen en su lugar original. ¿Sería posible poder entender su significado en relación con la vida cotidiana de los frailes? En este trabajo atenderé el tema desde la microhistoria, el análisis del discurso en torno a la pintura y al estudio de las representaciones concernientes. Evidentemente la principal fuente es la propia pintura.

## ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Los carmelitas descalzos habían llegado a la ciudad de San Luis Potosí desde 1733 procedentes del convento de Celaya. En tanto obtenían los permisos correspondientes, instalaron un hospicio dedicado a san Elías.<sup>9</sup> Esto a pesar de que, según afirma el cronista de la orden fray José de Santo Domingo, en las votaciones había salido el nombre de la Virgen de Belén como patrona de la fundación<sup>10</sup> y bajo cuya advocación habían entrado a la ciudad.<sup>11</sup> En 1744 se mudaron a una nueva locación y en 1749 se colocó la primera piedra del convento y de la iglesia que se consagrarían años después.<sup>12</sup> Desde un principio el nuevo complejo conventual estaba dedicado a san Elías, el mítico fundador de la orden del Carmen (figura 1).

El 13 de octubre de 1764 dieron comienzo las solemnidades para la dedicación del templo. El prior del convento, fray Andrés de la Santísima Trinidad, que estuvo en el cargo de 1762 a 1764, había procurado que la iglesia estuviera lista para el día de la fiesta de santa Teresa de Jesús y logró tenerla un mes antes.<sup>13</sup> Había encomendado al pintor Francisco Antonino Vallejo una serie de lienzos para las paredes de algunas de las dependencias: el coro, la sala *De Profundis*<sup>14</sup>

9. Los primeros frailes carmelitas descalzos llegaron a la Nueva España en 1585 y se establecieron en la ciudad de México. Fundaron complejos conventuales en las principales poblaciones del territorio novohispano y en 1594 se constituyeron canónicamente en la provincia de San Alberto.

10. Probablemente en recuerdo de aquella dedicación es que sobre el dintel de la puerta que conduce del templo a la actual sacristía se conserva la imagen de la Virgen de Belén, tallada en piedra.

11. ALFONSO MARTÍNEZ ROSALES: *El gran teatro para un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*, México: El Colegio de México, 1985, p. 139.

12. *Ibidem*, pp. 138-139.

13. *Ibidem*, p. 190.

14. «Sala de los antiguos edificios conventuales que era utilizada para celebrar las asambleas de los frailes que habitaban dicho convento», *Tesoros del patrimonio cultural de España*, <<http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1001879.html>>, (16 de julio de 2023). «Su nombre proviene del inicio del Salmo 129 (*De profundis clamabi ad te Domine*), el cual era entonado en ese lugar. También aquí se velaba a los frailes difuntos y se practicaban ejercicios de meditación y penitencia», *Lugares INAH*, <<https://>

y la sacristía. Pero de todos ellos solo pudo ver en su lugar el gran lienzo de la ventana del coro.<sup>15</sup>

Los festejos duraron varios días. Se hizo una procesión llevando el Santísimo Sacramento con cruz y manga desde la antigua iglesia de los carmelitas hasta el nuevo templo por las principales calles de la ciudad. En ella participaron las órdenes regulares potosinas y demás autoridades civiles y seculares. Corrió por cuenta de los franciscanos la función del primer día quienes en agradecimiento regalaron a los carmelitas «[...] un cáliz con su patena, plato, vinajeras y campanilla, todo de plata sobredorada, hecho con el mayor primor y a todo costo [...]».<sup>16</sup>



Figura 1. Pablo Romero, *Convento del Carmen de San Luis Potosí*, 1854, óleo sobre lienzo, Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí, S.L.P., México

lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/11538-1531-de-profundis.html?expo\_id=11223>, (16 de julio de 2023).

15. MARTÍNEZ: *El gran teatro...*, p. 306.

16. JOSÉ DE SANTO DOMINGO (OCD): *Libro de fundación, progreso y estado de este convento de carmelitas descalzos de esta ciudad de San Luis Potosí*, 1786, manuscrito, Archivo Histórico de la Provincia de Carmelitas Descalzos de México (en adelante AHPCDM), fondo núm. CCCLIII, 81, 332, f. 73.

## CLAUSURA Y MORTIFICACIÓN

La vida diaria de los frailes carmelitas descalzos se regía por una clausura rigurosa. A diferencia de otras órdenes, tenían prohibido asistir a eventos públicos, salvo con una dispensa especial. Solo podían salir para confesar o, en el caso de los predicadores, para dar un sermón, y siempre debían ir acompañados por otro religioso. La oración era fundamental para ellos, considerada el medio más eficaz para fortalecer el alma. Le dedicaban varias horas al día, rezando en comunidad en el coro.

Los frailes que profesaban sus votos debían renunciar al mundo secular y abrazar la cruz de Cristo. Para alcanzar la perfección religiosa y la paz del «santo recogimiento», debían luchar contra tres enemigos: el mundo, el demonio y la carne. Por ello, la penitencia y la mortificación se veían como un camino seguro hacia Dios, al considerar que las pasiones humanas eran el principal obstáculo para la virtud. Inspirados en la idea de Job de que el sufrimiento servía como purificación, el cristianismo adoptó esta noción como un «sendero de salvación» hacia la vida eterna.<sup>17</sup>

En la sesión XIV del concilio de Trento se insistía en la necesidad de penitencia y mortificación que debía de seguir el hombre para alcanzar la gracia y la justificación después de haber sido manchado por el pecado. Este cometido se cumplía a través de dos vías: en grupo o de forma personal. La disciplina grupal se llevaba a cabo en el coro cada tercer día después de las completas, esto es, los lunes, miércoles y viernes antes de retirarse a descansar, mientras se entonaba el salmo *Miserere* con la antífona *Christus factus es pro nobis*, y tres oraciones más.<sup>18</sup> Los religiosos se reunían en el coro y con las luces apagadas silenciosamente azotaban sus espaldas desnudas con flagelos. Las disciplinas personales podían hacerse al entrar al refectorio, al frente de la comunidad, o en la soledad de sus celdas (figura 2).

## LA COTIDIANIDAD CONVENTUAL EN ATENCIÓN AL CORO

Un toque de campana anunciaba el llamado al coro y debía de ser atendido al instante. Faltar a esta señal implicaba el castigo de «comer en tierra» al día siguiente.<sup>19</sup> Todos los días, a las seis de la mañana, se reunían en ese

17. ANTONIO RUBIAL GARCÍA: *El sexo de los ángeles: género, religión y violencia en la construcción de la cultura occidental*, México: Siglo Veintiuno editores, 2024, p. 20.

18. *Regla primitiva y constituciones de los religiosos descalzos del Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, de la Primitiva Observancia de la Congregación de España*, Madrid: Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla, 1756, 1756, p. 45.

19. *Ibidem*, pp. 31-32.

espacio para hacer la oración mental de rodillas por espacio de una hora;<sup>20</sup> dos veces al día debían de encontrarse en el mismo lugar para hacer examen de conciencia, antes de comer y después de completas, una vez que hubiesen terminado su disciplina.<sup>21</sup> Después debían de regresar cada uno a su celda a menos que alguno de ellos deseara permanecer en ese espacio por «devoción».<sup>22</sup> El silencio debía de procurarse en todo momento y de manera especial en el coro.



Figura 2. Cristóbal de Villalpando, *San Juan de la Cruz en penitencia*, siglos XVII-XVIII, óleo sobre lienzo, Museo de El Carmen, Ciudad de México, México

20. *Ibidem*, p. 42.

21. *Ibidem*, pp. 44 y 45.

22. *Ibidem*, p. 81.

En tanto a su disposición espacial, Carlos Boromeo recomendaba que en cuanto a su amplitud y ornato fuese de acuerdo a la dignidad de la iglesia y la multitud del clero.<sup>23</sup> En Nueva España, durante prácticamente todo el siglo XVII, se utilizaron los modelos característicos de la arquitectura de los descalzos del Carmen, inmediatamente posteriores a la reforma de la orden. Sin embargo, por pertenecer a la centuria ilustrada, el templo de San Elías de San Luis Potosí se alejó de esta tipología destacándose como uno de los más espléndidos del periodo barroco. Carece del tradicional nártex y presenta la tribuna adosada al coro cuyas claves están dedicadas a santos de la orden: Teresa, san Alberto y san Cirilo, a excepción de santa Bárbara cuya presencia obedece al deseo de protegerse en contra de los rayos.<sup>24</sup> Esto en remembranza de la leyenda de su vida que asegura que su padre y verdugo murió a causa de una descarga eléctrica. El amparo bajo la protección de esta santa obedece a la gran preocupación que existía porque un fenómeno de este tipo provocara alguna desgracia en la comunidad.

#### EL PATRONATO CONTRA RAYOS, CENTELLAS Y TODOS LOS MALES

Desde el principio de los tiempos el hombre ha padecido los estragos ocasionados por los fenómenos naturales. Y entre estos, los rayos y centellas fueron los causantes de incendios y pérdidas humanas y materiales. En el siglo XVIII, el primero se definía como: «Meteoro compuesto de materia sulfúrea o exhalaciones pingües que se forman en las nubes y arrojada violentamente de ellas, salen rápidamente y suelen hacer horriblos estragos, causando estruendo, y, por su violencia y calidad de materia, funestos y horriblos efectos».<sup>25</sup> Por otra parte, las centellas se entendían como:

[...] la porcioncilla encendida congelada de varias exhalaciones o espíritus de nitro, azufre, arsénico, y otros semejantes, que evapora la tierra: los cuales unidos dentro de la nube, comprimidos después, y agitados de contrarios vientos, se encienden y forman una impetuosa llama, que despedida con grande estruendo de la nube, discurre hacia la tierra, unas veces directa, y las más oblicuamente, arruinando y abrasando cuanto encuentra que pueda hacer resistencia a su furioso movimiento.<sup>26</sup>

23. CARLOS BOROMEO: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 18.

24. MARTÍNEZ: *El gran teatro...*, p. 235.

25. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo V, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1737, p. 499.

26. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes*

Fue hasta la invención del pararrayos en 1752 y su posterior popularización que disminuyeron los accidentes provocados por estas descargas eléctricas (figura 3). En el reino novohispano, Antonio Alzate y Ramírez fue el difusor del invento de Benjamin Franklin; aunque solo consiguió que se instalara uno solo de esos pararrayos.<sup>27</sup> Resultaba más convincente para la piadosa sociedad novohispana el encomendarse al amparo divino.

Sobrevive el relato del superior del convento de carmelitas descalzos de Valladolid en Nueva España de como en la madrugada del 28 de mayo de 1783, poco antes de que se tocara la campana para convocar a la comunidad a oración; cuando se encontraba el hermano lego fr. Manuel de San Victoriano dispuesto a dar cuerda al reloj, un rayo lo atravesó dejándolo inconsciente por unos minutos. Logró salvarse de manera portentosa, aunque la descarga eléctrica traspasó varias dependencias dejando estragos a su paso desde el campanario hasta la capilla frente al cementerio del convento; destruyendo pinturas y esculturas devocionales en altares y muros, y rompiendo los vidrios de ventanas y relicarios. Los religiosos del Carmen atribuyeron el ataque sobrenatural a espíritus malignos; seres infernales enfadados con ellos porque a través de su labor habían alejado a numerosos fieles de las garras del infierno.<sup>28</sup> Se creía que los demonios eran capaces de ser artífices o conductores de alguna tormenta. Tenían el poder de provocar tempestades, granizos, vientos, truenos y terremotos.<sup>29</sup> San Juan llamaba al demonio en su Apocalipsis: «Ángel malo, que mueve y causa nublados, tempestades y borrascas en mar y tierra».<sup>30</sup>

Una creencia generalizada apuntaba que el remedio natural para ahuyentar las tempestades era mediante el sonido de una campana. Al estar consagradas eran capaces de «adelgazar el aire y deshacer los nublados».<sup>31</sup> Las campanas se bautizaban con la finalidad de que fueran «trompetas de la Iglesia militante, [...] para que por su sonido se aliente a los fieles a la oración y crezca en ellos la devoción de la Fe».<sup>32</sup> A través de algunos edictos

---

*al uso de la lengua*, tomo II, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1729, pp. 269-270.

27. MARÍA DEL CARMEN CARREÓN NIETO: «De fenómenos atípicos en Valladolid-Morelia: rayos, centellas y nevadas. Época colonial y siglo XIX», en *Meyibo*, núm. 13, Nueva Época, enero-junio de 2017, p. 91; 81-121.

28. *Libro de las cosas pertenecientes a este convento de Carmelitas Descalzos de Valladolid. Trasumptado del viejo de el año de 1696 a el nuevo de el año de 1770*, AHPCDM, manuscrito, CCCLIII 2048, ff. 50r-56r.

29. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ MORENO: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (I)» en *Revista de Folklore*, núm. 434, Fundación Joaquín Díaz, abril 2018, p. 6.

30. TOMÁS DE AQUINO (OP): «Tratado último de las alabanzas y excelencias...», en ALONSO DE RIVERA (OP), *Historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregías [sic] de estos tiempos*, Madrid: Luis Sánchez, 1625, p. 44.

31. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ MORENO: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (II)», en *Revista de Folklore*, núm. 435, Fundación Joaquín Díaz, mayo 2018, p. 35.

32. ALONSO NÚÑEZ DE HARO Y PERALTA: *Edicto sobre las campanas 1791*. Citado por EDMUNDO O'GORMAN: *El diablo en la conquista*, México: Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2018, p. 108.

eclesiásticos, los arzobispos de Nueva España, Antonio de Lorenzana en 1766 y Alonso Núñez de Haro y Peralta en 1791, así como de los obispos de Puebla y Guadalajara, Salvador Biempica y Sotomayor en 1792 y Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo en 1803, fundamentaron la sacralidad de las campanas consagradas.<sup>33</sup> En un edicto de finales del siglo XVIII se podía leer:

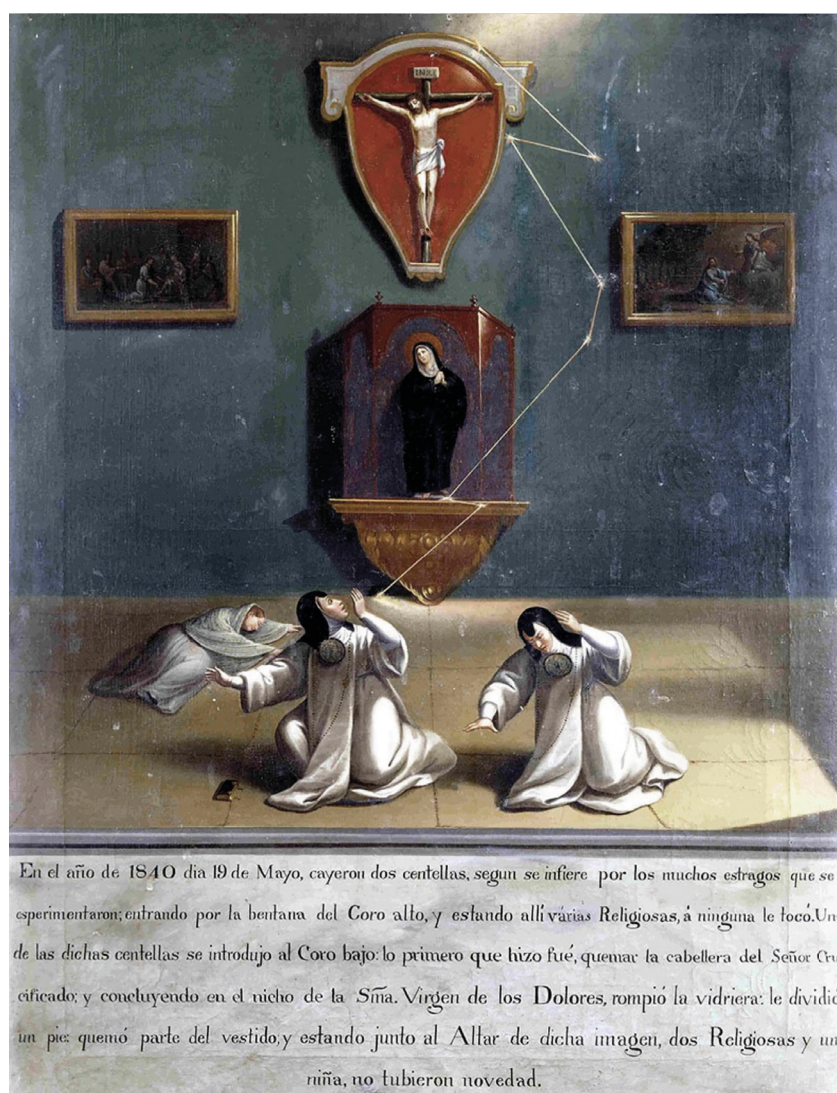


Figura 3. Anónimo, *Ex voto a Cristo y a la Virgen de los Dolores*, ca. 1840, óleo sobre lienzo, 63 x 84 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México

33. MARÍA DEL CARMEN CARREÓN NIETO: «*Nimbus fugo: campanas y tormentas en la Nueva España*» en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 71, Michoacán, ene/jun. 2020, p. 23.

[...] en cuanto se tañía una campana consagrada los espíritus malignos se ponían en «vergonzosa fuga» y el hombre quedaba liberado del poder que ejercían sobre el aire y demás cosas naturales con que lo podían dañar como espantosas tempestades [...] huracanes violentos [...] duro granizo y [...] horribles rayos con suelen amenazarnos, principalmente en la ocasión de horrendos truenos y vivos relámpagos.<sup>34</sup>

Las campanas consagradas de los templos debían de ser consideradas «[...] las trompetas de la Iglesia Militante [...] para que aterrados huyan los demonios, se suspendan las ímpetus de las tempestades, los rayos, centellas, piedras, granizo y otras exhalaciones [...]».<sup>35</sup> Y eso es precisamente lo que pretendía hacer el lego del convento de Valladolid referido anteriormente, cuando lo alcanzó un rayo.

Otro acontecimiento menos afortunado había sucedido pocos años antes el 29 de julio de 1778 en la santo desierto de Santa Fe de los carmelitas descalzos, sito a cuatro leguas de la capital novohispana y conocido como el desierto de los leones. Cuando en medio de una «tempestad furiosa de granizo y airón derecho», se encontraban los religiosos reunidos en oración en el coro, entró un rayo que ramificándose quitó la vida a tres religiosos «[...] quedando los cuerpos difuntos postrados sobre sus rostros en el mismo lugar donde estaban de rodillas, dejando al resto de la comunidad tan sorprendida, asustada y aturrida, que pedían contritos misericordia [...]».<sup>36</sup> Los tres religiosos fueron enterrados en el propio desierto y se les aplicaron las misas correspondientes.

Muchos santos fueron los encargados de proteger a los fieles de rayos y centellas, entre ellos san Miguel, san Antonio, san José y san Cristóbal. Pero la más popular y efectiva protectora fue santa Bárbara. Por su calidad de fundamento de la fe católica también correspondió al Santísimo Sacramento la protección contra este y otros males. El santo copón se utilizaba para conjurar las tempestades pronunciando las palabras: † *Christus regnat*, † *et vincit*, † *et imperat*. El obispo de Viena Federico de Nausea aseguraba que en algunos lugares se sacaba a la Eucaristía para apaciguar los truenos y repeler las tempestades. Se le consideraba un poderoso socorro contra las emboscadas y empresas de los demonios. Estas prácticas fueron prohibidas en el concilio de Milán de 1573 y solo se permitía abrir el tabernáculo en que se guarda la Eucaristía sobre el altar y rezar devotamente en su presencia las letanías correspondientes. Carlos Borromeo ordenó casi lo mismo en su ter-

34. «Edicto de Campanas», Archivo Histórico del Arzobispado de Guadalajara, Serie Edictos y Circulares, caja 5, exp. 27, citado por CARREÓN: «*Nimbus fugo...*», p. 23.

35. MANUEL ANTONIO VALDÉS: *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España que comprenden los años de 1790-1791*, martes 25 de octubre de 1791, t. IV, núm. 45, México: Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, [s/f], p. 415.

36. *Copia de la patente de los tres religiosos que mató el rayo el 29 de julio de 1778 en el desierto viejo*, AHPCDM, manuscrito, CCCLIII.1507, ff. 7-9.

cer sínodo diocesano. Se tornó a considerar el acto de sacar la Eucaristía en una práctica irreverente y sacrílega que se castigaba con la excomunión.<sup>37</sup> La costumbre se impuso sobre las regulaciones y con ello encontramos que muchos párrocos y sacerdotes solían apelar a esta práctica para librarse de rayos y centellas. El dominico fray Alonso de Rivera nos refiere de como desde los primeros siglos de la Iglesia en Occidente se presentaban estos casos.<sup>38</sup>

El Santísimo Sacramento debía de presidir cualquier fundación conventual y de manera especial, las fiestas. En 1766 los carmelitas de la comunidad de San Luis Potosí, a través de la de Valladolid, obtuvieron el permiso del obispo vallesolitano (bajo cuya potestad estaban sujetos), para poder sacar el Santísimo Sacramento en procesión junto con la Virgen del Carmen en el día de su fiesta anual.<sup>39</sup> Esto denota la trascendencia que tuvo este patronazgo para los carmelitas del convento de San Elías de San Luis Potosí. Tal como lo decía fray Alonso de Rivera (OP): «[...] los milagros del Santísimo Sacramento son un clarísimo y divino testimonio de la verdad indubitable que de él profesa la Iglesia».<sup>40</sup>

## LA PINTURA DE FRANCISCO ANTONIO VALLEJO

El enorme lienzo se puede apreciar desde la nave de la iglesia, pero es hasta que uno está en el propio coro que es posible apreciar realmente la majestuosidad de su intencionalidad discursiva (figura 4). La elocuente descripción del cronista carmelitano hecha en 1786 nos conmina a adentrarnos en aquel imaginario de la orden y su significación para la clausura:

En lo más alto tiene el viso de nuestro Dios sacramentado, y en la circunferencia de sus brillantes rayos multitud de alados serafines: descansa sobre una cándida nube, sostenida por tres ángeles de mediana estatura, y en cada uno de los lados otro ángel de mayor corpulencia, como en el aire, con el turíbulo [incensario] en las manos, y en acción de incensar a tan soberano dueño. Bajo de ellos, en el medio, se mira una bien ordenada capilla de los mismos espíritus angélicos, que con diversos instrumentos músicos le están cantando himnos y alabanzas. En sus lados, e hincados sobre abultadas nubes mantenidas de ángeles, están nuestra seráfica madre santa Teresa de Jesús y nuestro glorioso padre san Juan de la Cruz, que, con movimiento deprecativo ruegan por toda la comunidad, que, así mismo, hincada y dividida en dos coros, se halla en lugar inferior, implorando humildemente el patrocinio y defensa de tan alta Majestad [...].<sup>41</sup>

37. CARLOS CHARDÓN: *Historia de los sacramentos donde se refiere el modo observado por la Iglesia en su celebración y administración...*, Madrid: Imprenta Real, tomo tercero, 1799, pp. 434-436.

38. Para conocer la crónica del suceso, ver: RIVERA (OP): *Historia sacra...*, p. 160.

39. *Petición a la Mitra de Valladolid del prior de los carmelitas de Valladolid a nombre del convento del Carmen de San Luis Potosí, para que en esta última ciudad salga la procesión del Santísimo Sacramento los 16 de julio, 1766*, manuscrito, AHPCDM, CCCLIII.734.

40. RIVERA (OP): *Historia sacra...*, p. 4.

41. JOSÉ DE SANTO DOMINGO (OCD): *Libro de fundación...*, f. 72.

Esos dos coros de religiosos en los que el pintor representó a la comunidad de frailes habían votado el 29 de julio de 1764 al Santísimo Sacramento de la Eucaristía como patrón y abogado contra todos los males, especialmente contra los rayos y centellas. Y así quedó consignado en el lienzo con una inscripción ondulatoria a manera de filacteria y que se muestra sobre cada uno de los dos grupos de religiosos retratados y que reza: *Advocatum habemus apud Patrem Jesum Christum Iustum* (Tenemos un abogado justo en Jesucristo nuestro padre).<sup>42</sup>

Puesto que se retrató a la comunidad conventual es probable que el pintor, que trabajaba en la capital novohispana, se hubiese desplazado hasta la ciudad de San Luis Potosí, dada la importante cantidad de lienzos que se le encomendaron para este complejo conventual. La documentación que sobrevive hasta nuestros días no ha consignado quién fue el comitente de la pintura ni el dinero erogado por ella. Tampoco ha sido posible saber con precisión quiénes conformaban la comunidad de frailes en aquel momento. Martínez consigna solo 15 de los nombres de los frailes que probablemente fuesen retratados.<sup>43</sup>



Figura 4. Francisco Antonio Vallejo, *Patronato del Santísimo Sacramento sobre la comunidad de carmelitas descalzos de San Luis Potosí contra los rayos, las centellas y todos los males*, 1764, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, San Luis Potosí, S.L.P., México

42. La pintura ha sido llamada *Apoteosis de la Eucaristía*, sin atender a las circunstancias que determinaron su creación. El título correcto más bien sería con el que se han referido los propios carmelitas en el tiempo en el cual fue encomendado: *El patronato del Santísimo Sacramento sobre la comunidad de carmelitas descalzos de San Luis Potosí contra los rayos, las centellas y todos los males*.

43. MARTÍNEZ: *El gran teatro...*, p. 307.

Tal como lo ha apuntado Katsew, la composición de los tres ángeles que cargan la custodia con el Santísimo Sacramento repite la empleada por Juan Rodríguez Juárez en el lienzo de similar tema que se ubicaba en el altar mayor del convento de clarisas capuchinas de Corpus Christi en la Ciudad de México (figuras 5 y 6),<sup>44</sup> cuya presencia, en opinión de la misma autora, son un préstamo de las obras de Villalpando de la catedral de México.<sup>45</sup> Es muy probable que Francisco Antonio Vallejo hubiera podido contemplar esta pintura fechada en 1723. La probabilidad también apunta a un modelo común, como un grabado.



Figura 5. Francisco Antonio Vallejo, *Patronato del Santísimo Sacramento...* (fragmento), 1764, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, San Luis Potosí, S.L.P., México<sup>46</sup>

44. ILONA KATSEW: «La irradiación de la imagen: la movilidad de la pintura novohispana en el siglo XVIII», en ALCALÁ, et al.: *Pintado en México...*, p. 99.

45. *Ibidem*, p. 84.

46. ALCALÁ, et al.: *Pintado en México...*, 76 y 77.



Figura 6. Juan Rodríguez Juárez, *Apoteosis de la Eucaristía* (fragmento), 1723, óleo sobre lienzo, 412 x 320 cm, Obra Nacional Buena Prensa, Ciudad de México, México

Ese prototipo representativo de tres seres celestiales portando el ostensorio con la sagrada forma lo encontramos en otras latitudes y tiempos (figuras 7 y 8).<sup>47</sup> Ya había sido abordado por Molano en su tratado, quien al respecto

47. Para Jaime Cuadriello la pintura de Juan Rodríguez Juárez fue sin lugar a dudas el modelo que ocupó Francisco Antonio Vallejo. *Ibidem*, p. 174.

apuntaba: «[...] no conviene que nos admiremos por qué tenemos la costumbre de colocar ángeles alrededor del tremendo Sacramento de la Eucaristía, pues un grabado de ésta ha precedido entre los querubines, los cuales con sus semblantes miraban perpetuamente el propiciatorio, para significar que los ángeles siempre miran a Cristo propiciador nuestro como a Dios [...]»<sup>48</sup>



Figura 7. Anónimo, *Eucaristía*, 1650, dibujo sobre papel verjurado, Biblioteca Nacional de España, Madrid, España

48. JUAN MOLANO: *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, p. 274



Figura 8. Juan de Sevilla Romero y Escalante, *Exaltación de la Eucaristía* (fragmento), 1650, óleo sobre lienzo, 615 x 417 cm, Parroquia de Santa María Magdalena, Granada, España

El gran lienzo del patrocinio del Santísimo Sacramento del coro carmelitano de San Luis Potosí está firmado por Francisco Antonio Vallejo en la ciudad de México en 1764. Acerca de la vida del artífice se conoce muy poco. Se considera que nació en 1721 o 1722. Sus padres se habrían casado en 1716. Tuvo tres hermanas, Rosalía Josefa, Ana María y Josefa María que se bautizaron en 1731, 1727 y 1717, respectivamente. Se casó en 1742 con Josepha María González, natural y vecina de la ciudad de México. En el padrón eclesiástico del Sagrario de 26 de noviembre de 1772, él declaró tener 50 años, su consorte 48, y tres hijas y un hijo. Falleció en 1785 y fue sepultado en la Santa Escuela del Sagrado Corazón de Jesús de la parroquia de San Sebastián de la cual era profesor.<sup>49</sup> Trabajo y vivió en la ciudad de México y perteneció a la generación de la *Maravilla Americana*.<sup>50</sup> Algunos destacados artífices de este grupo conformaron una academia en 1754 que fue el antecedente de la de San Carlos. Al parecer su madre María Rosalía Petra Alemán fue también pintora.<sup>51</sup> Toussaint nos dice que fue un artífice muy prolífico.

En el lienzo que nos ocupa, los reformadores de la orden del Carmelo descalzo, santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz quienes flanquean la custodia, son los naturales protectores y copartícipes de la adoración de la comunidad hacia el Santísimo Sacramento. Ambos místicos, y de conformidad con la cruzada contrarreformista, en sus escritos ponderaron, promovieron y defendieron la preeminencia de la transubstanciación en la Eucaristía como supremo sacramento.<sup>52</sup> Y este asunto es del que se ocupa otra pintura, también de la orden del Carmen que se encuentra en la sacristía del templo en Morelia, Michoacán, México (figura 9).<sup>53</sup> Según diversos concilios, incluido el de Trento, se consideraba: «[...] que en el cuerpo de Christo esta su sangre, y en su sangre su cuerpo, y consiguientemente, que quien come a Christo vino debaxo de las especies de pan, bebe juntamente su sangre [...]».<sup>54</sup> Es por ello que, aunque el significado más elemental sea atenerse a

49. VIRGINIA ARMELLA DE ASPE Y MERCEDES MEADE DE ÁNGULO: *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México: Multibanco Mercantil de México, 1989, pp. 169-170. No confundir la parroquia de San Sebastián con el templo conventual carmelitano que se ubicaba a unas calles y que llevaba el mismo nombre.

50. ILONA KATSEW: «Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785», en LUISA ELENA ALCALÁ Y JONATHAN BROWN (eds.), *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, Madrid: Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014, p. 188.

51. *Guía del Museo Nacional de Arte*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006, p. 290.

52. Esta pintura se encontraba, como era de suponerse, en la sacristía del templo conventual. *Inventario de los objetos pertenecientes al templo de N.S. del Carmen de San Luis Potosí de que hace entrega el señor dean don José de Jesús Gordo al canónigo don Francisco Peña y al presbítero don Ramón Ramos comisionados para recibirlos por el Ilmo. y Rev. Sr. Dr. y Maestro don Ignacio Montes de Oca y Obregón, dignísimo obispo de esta diócesis 1885*, AHPCDM, Libros manuscritos, conv., S.L.P., núm. 3, s.f.

53. Aun cuando la fundación de ese cenobio se sucedió más de un siglo antes que la de San Luis Potosí, en 1593, la pintura debió haber sido elaborada en fecha posterior. Esto es, puesto que Juan de la Cruz aparece con una aureola que denota su santidad, que se declaró en 1726. Incluso podría ser contemporáneo de la serie que ilustra la vida del santo y que cuelga de los demás muros de aquel recinto.

54. MELCHOR PRIETO: *Psalmódia eucarística*, Madrid: Luis Sánchez, 1622, p. 362.

la mera imagen en donde se representa una fuente con sangre, en su sentido teológico se trata de una representación alegórica de la Eucaristía.

El lienzo también es de formato de medio punto y ocupa la pared principal de la sacristía. En él se recrea una alegoría de la Eucaristía junto con escenas de la Pasión de Cristo. De las heridas del crucificado que remata la estructura dorada emana la sangre sagrada. Del primer plato, a través de seis caños se llena la pileta desde donde nos mira el *Ecce Homo*. Frente al fuste de la estructura y sobre una nube aparece la custodia y sobre ella la paloma del Espíritu Santo. Los dos fundadores de los descalzos postrados de hinojos sobre unas nubes, acercan cada uno un cáliz de oro en señal de su participación en el sacramento. Dos angelitos tras de ellos portan cada uno un birrete y una pluma, resaltando la trascendencia de los escritos de los santos. Completan la escena san Elías y san Pedro Tomás y representaciones de la flagelación y de Cristo con la cruz a cuestas.



Figura 9. Anónimo, *Fuente eucarística* (fragmento), siglo XVIII, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, Morelia, Michoacán, México

En el mismo templo del Carmen de San Luis, en el camarín de la Virgen, —y del mismo autor— existe otra pintura que muestra una fuente eucarística y a los siete sacramentos promovidos por el Concilio de Trento. Este lienzo pendía del muro principal de la sacristía al igual que el de Morelia (figura 10). Esto es posible afirmarlo por un inventario de aquel templo fechado en 1885.<sup>55</sup> Solo que esta vez no se presentan los reformadores de los descalzos del Carmen.

La sensorialidad que acompañaba a la experiencia eucarística fue registrada por Teresa de Jesús en uno de sus escritos. Cuando se encontraba en Ávila el 30 de marzo de 1572, escribió:

El día de Ramos, en acabando de comulgar, quedé con gran suspensión, de manera que aun no podía pasar la Forma, y teniéndomela en la boca, verdaderamente me pareció, cuando torné un poco en mí, que toda la boca se me había henchido de sangre. Y parecíame también estar el rostro y toda yo cubierta de ella, como que entonces acabara el Señor de derramarla. Me parecía estaba caliente, y era excesiva la suavidad que entonces sentía, y díjome el señor: «Hija, yo quiero que mi sangre te aproveche, y no hayas miedo que te falte mi misericordia. Yo la derramé con muchos dolores, y gózasla tú con tan gran deleite como ves. Bien te pago el convite que me hacías este día».<sup>56</sup>

Cuando san Juan de la Cruz se encontraba en su prisión toledana, privado de la Eucaristía, escribió sus versos más refinados con relación a este sacramento y que parecen ser la inspiración de diversas obras pictóricas novohispanas.<sup>57</sup> Conocido como *La fonte*, o *Que bien sé yo la fonte que mana y corre*; en el manuscrito revisado por el propio Juan conocido como de Sanlúcar lleva el título de *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe*.<sup>58</sup> La profunda intensidad de estos versos ha hecho que se les consideren como una plegaria eucarística.<sup>59</sup>

---

55. *Idem*.

56. TERESA DE JESÚS (OCD): *Experiencias místicas: relaciones y cuentas de conciencia*, edición crítica, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014, p. 55.

57. Sobreviven algunas alegorías de la vida monacal de carácter pastoril, en donde Cristo, como el Buen Pastor, aparece junto a una fuente. Y, otras veces, como en este caso, pueden ser sanguíneas, pero siempre se refieren a El Salvador como fuente de vida intrínsecamente relacionada con la Eucaristía.

58. SALVADOR ROS GARCÍA: «La experiencia del “deseo abisal” en San Juan de la Cruz: Qué bien sé yo la fonte que mana y corre» en *Cervantes Virtual*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-0/>, 31 de julio de 2024.

59. *Idem*.



Figura 10. Francisco Antonio Vallejo, *Alegoría crítica de los sacramentos o fuente eucarística*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, templo conventual del Carmen, San Luis Potosí, S.L.P., México

## LA VISUALIDAD POSTRIDENTINA

Toda vez que la monarquía hispana se autoconstituyó como la gran defensora de la fe católica, el movimiento de la Contrarreforma determinó la orientación religiosa y política de sus dominios americanos en el último tercio del siglo XVI. Las doctrinas religiosas se transformaron en razón de Estado, «[...] expresión política real y efectiva».<sup>60</sup> La importancia de la Iglesia americana y su carácter de Militante quedó asentada en los primeros decretos, resultado del primer Concilio Mexicano en donde se establece su carácter contrario al demonio.<sup>61</sup> La Iglesia novohispana, aun cuando de manera natural dependía de la Silla Apostólica romana, al mantenerse al margen de las negociaciones de poder entre la monarquía y la Iglesia en el Viejo Mundo, pudo gozar de mayor injerencia de la corona en su conformación legislativa.<sup>62</sup>

Las representaciones visuales fueron reguladas de acuerdo a los postulados tridentinos y en el tercer Concilio Provincial Mexicano se recomendaba el uso de manuales como el de Molano: «[...] para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas, y el pueblo haga memoria de los santos, los venera, y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente

60. ALICIA MAYER: *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 387.

61. *Ibidem*, p. 48.

62. MARÍA DEL PILAR MARTÍNEZ LÓPEZ CANO Y FRANCISCO JAVIER CERVANTES BELLO (coords.): *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014, p. 7.

que nada se presente en las imágenes indecente o profano, con que pueda impedirse la devoción de los fieles [...]».<sup>63</sup>

La comunicación visual se consideraba, y aun hasta nuestros días, como la más efectiva puesto que las imágenes se retienen mejor en la memoria que las palabras debido a la universalidad de su lenguaje, que no requiere un aprendizaje previo como el de las palabras; incide en la voluntad del espectador de manera más vehemente.<sup>64</sup> La imagen se constituyó como el puente entre el escrito y quienes no sabían leer, siendo un instrumento comunicativo prioritario e imprescindible de la oratoria sagrada.<sup>65</sup> El decreto emanado del Concilio de Trento, del 3 de diciembre de 1563, referente a la veneración de las imágenes, que se ajusta a lo prescrito en el de Nicea de 787, marcó una continuidad en las políticas de la Iglesia en cuanto al significado y utilidad de las representaciones visuales para los fieles cristianos.

Aun cuando se reforzó la relevancia del clero episcopal como autoridad última, su campo de acción no atendía a toda la producción plástica. Trento decretó que los príncipes de la Iglesia deberían ser los encargados de vigilar la ortodoxia de la producción visual en sus territorios. Sin embargo, fuera de la censura diocesana se quedaron las numerosísimas imágenes de devoción particular, así como las que pertenecían a las órdenes reglares en donde los obispos no tenían jurisdicción.<sup>66</sup> Según afirma González Sánchez: «La Contrarreforma pretendió un espectacular disciplinamiento de las masas accionando la fuerza didáctico-taumatúrgica del arte, aunque a costa de su creatividad y la experiencia individual de los artistas».<sup>67</sup> Resultaba imprescindible evitar que el receptor del mensaje pudiera caer en falsas interpretaciones de los dogmas. Santa Teresa de Jesús se declaraba incapaz de poder representar en su mente cosas a su voluntad sin tener estímulos visuales externos. La imagen devocional se constituyó como una prueba de la vida interior y un elogio de la experiencia visiva, además de una herramienta.

En Nueva España, Francisco Antonio Vallejo decía en una carta a uno de sus clientes que el fin peculiar para el que se hacen las pinturas y se colocan en los templos era mover los corazones.<sup>68</sup>

63. Concilio III Provincial Mexicano en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, disco compacto, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004 (Serie Instrumentos de Consulta, 4), p. 210; citado por MARCELA CORVERA POIRÉ (intro.) en MOLANO: *Historia de imágenes...*, p. XXXIII.

64. GONZÁLEZ GARCÍA: *Imágenes sagradas...*, pp. 282-283.

65. CARLOS ALBERTO GONZÁLEZ SÁNCHEZ: *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Cátedra, Madrid: 2017, p. 82.

66. GONZÁLEZ GARCÍA: *Imágenes sagradas...*, pp. 319-320.

67. GONZÁLEZ SÁNCHEZ: *El espíritu...*, p. 164.

68. *Carta del pintor Francisco Antonio Vallejo a don Manuel Antonio de Quevedo, tesorero de la congregación del Santo Cristo de Burgos*, en NURIA SALAZAR: *La capilla del Santo Cristo de Burgos, en el exconvento de San Francisco*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, p. 106; citado por KATSEW, «Pinceles valientes...», p. 188.

## EL SACRAMENTO DE LA EUCARISTÍA

En la sesión XIII del concilio tridentino se definió la doctrina de la Eucaristía en gran medida a manera de reacción contra las opiniones protestantes.<sup>69</sup> Lutero rechazaba la transubstanciación (la substancia del vino y del pan convertida en la sangre y el cuerpo de Cristo) pero afirmaba la consubstanciación (Cristo se encuentra en el pan y el vino). Para Karlstadt, Zwinglio y Ecolampadio la Cena no era más que una ceremonia rememorativa (figura 11). Por el contrario Calvino se refería a «una presencia substancial», es decir, una presencia real en el pan y el vino de la Cena a la cual consideraba de inefable y un secreto demasiado elevado para comprenderlo con espíritu o explicarlo a través de las palabras. La tesis católica de la transubstanciación se reafirmó ante tal pluralidad de doctrinas protestantes.<sup>70</sup> Y así quedó asentado: «[...] que por la consagración del pan y del vino, se convierte toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de nuestro señor Jesucristo, y toda la substancia del vino en la substancia de su sangre, cuya conversión ha llamado oportuna y propiamente *Transubstanciación* la santa Iglesia católica».<sup>71</sup>

Se definieron los aspectos que promovieran la adoración adecuada al «Dios verdadero» en la Eucaristía y, con esto, se impulsó la celebración de la fiesta de Corpus Christi:

Es sin duda muy justo que haya señalados algunos días de fiesta en que todos los cristianos testifiquen con singulares y exquisitas demostraciones la gratitud y memoria de sus ánimos respecto del dueño y Redentor de todos, por tan inefable y claramente divino beneficio en que se representan sus triunfos, y la victoria que alcanzó de la muerte. Ha sido por cierto debido, que la verdad victoriosa triunfe de tal modo que la mentira y herejía, que sus enemigos a vista de tanto esplendor, y testigos del grande regocijo de la Iglesia universal, o debilitados y quebrantados se consuman de envidia, o avergonzados y confundidos vuelvan alguna vez sobre sí.<sup>72</sup>

69. La Iglesia ha encontrado en los acontecimientos de la última Cena la institución de la Eucaristía. En la época de Cristo se celebraba la Pascua, que con el tiempo había sido constituida como el memorial y celebración del Éxodo, que significaba la liberación del pueblo de Israel de la esclavitud egipcia y la renovación del pacto con Dios. Hacia la época de Cristo, ante la imposibilidad de solemnizar el ágape en los templos, debido a la gran concurrencia, la celebración regresó a los hogares. En dos momentos del acto sacramental se enlazaban mesa y altar en una comunión-sacrificio. El Concilio de Trento promovió los fervores eucarísticos a manera de reacción frente a las herejías reformistas que negaban la presencia real de Cristo en la Eucaristía. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*, Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1798, 4ª ed., pp. 125-126.

70. GONZALO BALDERAS VEGA: *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México: Universidad Iberoamericana, 3ª ed., 2017, pp. 553-554.

71. *El sacrosanto...*, pp. 128-129.

72. *Ibidem*, p. 130.



Figura 11. Atribuido a José Vergara (1726-1799), *Adoración de la Eucaristía*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 124 x 101 cm, Museo de la Basílica de Santa María, Elche, España

En los territorios de la corona española, la del *Corpus Christi* fue la fiesta más importante que involucraba a toda la población. Al instituirse como una celebración triunfal asumió el lenguaje ceremonial y los recursos de un gran espectáculo. También representaba una catarsis para la sociedad al conmemorar el triunfo de la fe sobre la herejía.<sup>73</sup> Sigaut nos dice que el fasto debía de ser una celebración «[...] reverente y al mismo tiempo alegre frente a la Eucaristía, con cantos jubilosos».<sup>74</sup> Como era de esperarse, y en este tenor, el aparato monárquico y la Iglesia promovieron un discurso visual que inundó el orbe católico. Para los carmelitas descalzos era la única procesión a la que podían asistir.

En el ámbito de la corona hispana se encomendó a Rubens el diseño de los tapices que ornamentarían la iglesia del convento de las Descalzas Reales durante la fiesta de *Corpus Christi*. El encargo fue hecho por la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos. Y así el Santísimo Sacramento se subió a un carro triunfante guiado por la personificación de la Fe que se reprodujo en diversas latitudes.<sup>75</sup> Además de estas representaciones triunfales, el sacramento de la comunión se difundió en otras tipologías que reprodujeron pasajes de las vidas de los santos relacionados con él. Personajes como Teresa de Jesús, Pascual Bailón o Estanislao de Kotska, al aspirar a una experiencia mística mediante la Eucaristía, se confrontaban con los postulados de Lutero, cuya postura —como se ha visto— era que la presencia de Cristo en la Eucaristía no perduraba más allá de los momentos específicos de la consagración y comunión.<sup>76</sup> Hacia finales del siglo XVIII, el catecismo para párrocos precisaba el significado de la Eucaristía diciendo: «Tres son las cosas que se significan por este Sacramento. La primera la Pasión de Christo [...]. La segunda es la gracia divina que se da de presente en este Sacramento para mantener y sustentar el alma. [...] La tercera es lo que promete en lo por

73. VÍCTOR MÍNGUEZ, et al.: *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012, p. 124.

74. NELLY SIGAUT: «La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales», en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona: Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, p. 123.

75. En la ciudad de México, Cristóbal de Villalpando reelaboró la alegoría rubeniana en una fastuosa apoteosis de la Iglesia para la sacristía de la catedral. Esta representación, según Francisco de la Maza, estuvo basada en el grabado que de la inspiración de Rubens hizo Van Thulden, publicado en Amberes en 1641. FRANCISCO DE LA MAZA: *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964, pp. 66-67. Conocida como *El triunfo de la Eucaristía*, en opinión de algunos autores más bien debía de llamarse *El triunfo de la fe católica o de la religión*. CLARA BARGELLINI, et al.: *Cristóbal de Villalpando*, México: Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 208. Para conocer los pormenores de esta pintura, ver: NELLY SIGAUT: «El concepto de la tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido», en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 207-253.

76. RUIZ: «La Eucaristía», pp. 212.

venir, que es el fruto de la felicidad y la gloria eterna [...]».<sup>77</sup> Y estas tres características, como hemos visto, se reprodujeron en las alegorías pintadas.

La postura de los carmelitas novohispanos respecto al embate protestante fue muy clara cuando el cronista de la orden afirmaba:

Han salido en estos tiempos Calvino, Virreto y Beza con otros heresiarcas, despertando del sueño del olvido a aquellos iconomachos<sup>78</sup> que pretendieron atrevidamente quitar el culto divino y que a las santas imágenes no se le diese la Iglesia. Pero la religión carmelitana, como la sigue en todo, se ha opuesto de firme a los errores de aquellos y con obras y con doctrina ha deshecho sus engaños y en aseo de imágenes y templos quisiera hacerse ojos. [...] Desde que el santo patriarca Elías se dedicó tan de hecho a componer el altar, como dice el tercero de los reyes, [...] parece que imprimió en todos sus hijos un grande afecto a su culto y a que pongan sus mientes<sup>79</sup> y cuidados en su esmerado aliño.<sup>80</sup>

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

El esplendor de los espacios carmelitanos respondía al auge económico que experimentó la Nueva España hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Muchos de los más acaudalados personajes de ese periodo patrocinaron las pinturas, altares, vestimentas, ornamentos y vasos sagrados de colegios y conventos de la orden. Además de los amplios dividendos que desde los primeros años de la provincia novohispana representaron las capellanías y donaciones de propiedades tanto urbanas, como rurales.

El espacio del coro dentro de los conventos era el corazón de la vida monástica. Los religiosos se reunían en él para elevar plegarias y hacer las penitencias grupales. Se consideraba que contemplación, clausura, mortificación y «aspereza de vida» producían «ligeras alas en el alma, para que elevadas al cielo, pueda contemplar las cosas divinas».<sup>81</sup> Por esto no era fortuito que el espacio del coro estuviese ocupado por las grandes pinturas de prédica

77. AGUSTÍN ZORITA (OP) (trad.): *Catecismo del Santo Concilio de Trento para párrocos...*, València: Benito Monfort, 1782, p. 141.

78. El término correcto en castellano es iconómaco, que procede del latín medieval *iconomachus*, y este del griego bizantino *εἰκονομάχος* (eikonómachos); propiamente «que combate contra las imágenes». *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/icon%C3%B3macoZ>>, 7 de agosto de 2023.

79. En castellano antiguo significaba pensamiento o entendimiento; «capacidad de pensar». *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/miente#PDgT9Gx>>, 21 de julio de 2023.

80. AGUSTÍN DE LA MADRE DE DIOS (OCD): *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de EDUARDO BÁEZ MACÍAS, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p.108.

81. *Ibidem*, pp. 22-23.

visual que aún se encuentran en el templo del Carmen de San Luis. Esto en oposición a lo que sucedió en otros templos de la orden en la Nueva España en donde se ha perdido todo rastro de las pinturas que colgaban de sus muros.<sup>82</sup>

El hecho de que se hubiese seleccionado una apoteosis de la Eucaristía como tema central de la composición del lienzo que nos ocupa debió de obedecer al hecho de haber salido sorteado como protección ante los fenómenos naturales que continuamente asolaban a los templos. Pues más bien correspondería su ubicación en una sacristía, que es el espacio en donde el sacerdote se prepara para oficiar la misa. Esto ha sido posible comprobarlo con las pinturas que sabemos que pertenecían a estos espacios dentro de los complejos conventuales carmelitanos que sobreviven en lo que fuera la Nueva España.

Las determinaciones del concilio tridentino moldearon la forma de ser del arte religioso en el orbe católico y permanecieron vigentes prácticamente hasta mediados del siglo xx. La visualidad fue una herramienta imprescindible en la intencionalidad discursiva del aparato representativo eclesiástico que también echó mano de la fiesta y la teatralidad como vehículos de propaganda política. La promoción y autenticación de la transubstanciación del cuerpo y la sangre de Cristo en la sagrada forma del Santísimo Sacramento por parte de la Iglesia incidieron en el arte y la prédica. En consecuencia, su devoción resultó fundamental en la piedad católica contrarreformista.

Los carmelitas descalzos de San Luis Potosí, al cobijarse bajo el patrocinio del Santísimo Sacramento y encomendar el lienzo que domina el coro, estaban dando continuidad a una devoción de raigambre medieval que no era ajena a la doctrina. Como se ha revisado, los dos grandes reformadores de la orden del Carmen, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, practicaron y promovieron la religiosidad a partir de la comunión con Cristo. La presencia de los dos santos atiende a un discurso de pertenencia a la orden, motivo de distinción frente a otras, y es también un recordatorio de la forma de vida que los coristas han elegido y que responde a las reglas y forma de vida estipuladas por ambos místicos.

El pintor novohispano Francisco Antonio Vallejo logró componer una pintura de patrocinio que logra conmover al espectador al contemplar una auténtica apoteosis del sacramento de la Eucaristía. Aun cuando repite modelos anteriores, consiguió representar la devoción y adoración a ese considerado como el mayor de los sacramentos. El sentido teatral de esta puesta en escena apela a la experiencia multisensorial del espectador al incluir a los dos ángeles turiferarios que nos conminan a percibir a través del

82. Por ejemplo: Toussaint afirmaba que en el coro del templo conventual del Carmen de San Ángel había dos pinturas de Andrés López fechadas en 1784 y que representaban a santa Tecla y a san Anastasio. De ellas no queda rastro. MANUEL TOUSSAINT: *Pintura colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 176.

olfato el humo del incienso y un coro de ángeles músicos cuyas notas parecen desprenderse del lienzo e inundar el espacio y que enfatizan el sentimiento de «belleza y gozo». Tal como lo expone Bargellini: «Los movimientos, los paños revoloteantes, los colores brillantes y las expresiones vivaces son intentos de traducir a formas plásticas las expresiones de piezas musicales que a su vez intentaban reproducir sonidos celestiales que el oído humano no puede percibir si no es por gracia divina».<sup>83</sup> Esta pintura es, sin duda, una de las más representativas obras del arte novohispano de la segunda parte del siglo XVIII.

Tomando como punto de partida la pintura de patrocinio del coro carmelitano de San Luis Potosí, y atendiendo a la revisión de sus elementos compositivos, y las características que le son inherentes como ubicación, fecha de creación, etc., ha sido posible acercarnos a comprender el significado de su encomienda y la trascendencia de su intencionalidad discursiva cargada de simbolismo y ritualidad para los miembros de la comunidad de frailes descalzos de ese convento. Representa, a la vez, un recordatorio de fidelidad y vasallaje hacia los grupos de poder bajo los que estaban sujetos como corporación religiosa: la «corona» por ser la cabeza de la Iglesia en América y la «silla apostólica romana». El lienzo se convierte en el vehículo idóneo para la prédica visual de los propios frailes por su ubicación en un espacio privilegiado de su atención y vivencia cotidiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE LA MADRE DE DIOS (OCD): *Tesoro escondido en el Monte Carmelo mexicano*, versión paleográfica, introducción y notas de EDUARDO BÁEZ MACÍAS, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ALCALÁ, LUISA ELENA, et al.: *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Los Angeles County Museum of Art, Fomento Cultural Banamex, Múnich, Londres y Nueva York: DelMonico Books-Prestel.
- ARMELLA DE ASPE, VIRGINIA Y MEADE DE ANGULO, MERCEDES: *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México: Multibanco Mercantil de México, 1989.
- BALDERAS, VEGA GONZALO: *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, México: Universidad Iberoamericana, 3ª ed., 2017.

---

83. CLARA BARGELLINI: «La música y la experiencia mística» en BARGELLINI, et al.: *Arte y mística...*, p. 300.

- BARGELINNI, CLARA, et al.: *Arte y mística del Barroco*, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- BARGELINNI, CLARA, et al.: *Cristóbal de Villalpando*, México: Fomento Cultural Banamex, 1997.
- BOROMEO, CARLOS: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- BURKE, PETER: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, FRANCISCO JAVIER (OSA): «José Martínez de Espinosa (fray José de Sigüenza)», en *Biografías, Real Academia de la Historia*, <<https://dbe.rah.es/biografias/8231/jose-martinez-de-espinosa>>, 18 de julio de 2023.
- CARREÓN NIETO, MARÍA DEL CARMEN: «De fenómenos atípicos en Valladolid-Morelia: rayos, centellas y nevadas. Época colonial y siglo XIX», en *Meyibo*, núm. 13, Nueva Época, enero-junio de 2017.
- CARREÓN NIETO, MARÍA DEL CARMEN: «*Nimbus fugo*: campanas y tormentas en la Nueva España», en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 71, Michoacán: enero-junio de 2020.
- CASA OTERO, JESÚS: *Estética y culto iconográfico*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- CHARDÓN, CARLOS: *Historia de los sacramentos donde se refiere el modo observado por la Iglesia en su celebración y administración...*, Madrid: Imprenta Real, tomo tercero, 1799.
- CLIMENT, JOSÉ et al.: *La llum de les imatges*, València: Generalitat Valenciana, 2006.
- CURIEL, GUSTAVO et al.: *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, Sevilla: Fomento Cultural Banamex, Fundación Caixa de Girona, Fundación El Monte, 2002.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo V, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1737.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, tomo II, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, herederos de Francisco de Hierro, 1729.
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/miente#PDgT9Gx>>, 21 de julio de 2023.
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua*, <<https://dle.rae.es/icon%C3%B3macoZ>>, 7 de agosto de 2023.

- DOMÍNGUEZ MORENO, JOSÉ MARÍA: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (II)», en *Revista de Folklore*, núm. 435, Fundación Joaquín Díaz, mayo 2018.
- DOMÍNGUEZ MORENO, JOSÉ MARÍA: «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (I)», en *Revista de Folklore*, núm. 434, Fundación Joaquín Díaz, abril 2018.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*, Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 4ª ed., 1798.
- GONZÁLEZ GARCÍA, JUAN LUIS: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2015.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, CARLOS ALBERTO: *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid: Cátedra, 2017.
- Guía del Museo Nacional de Arte*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.
- KATSEW, ILONA: «Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785», en ALCALÁ, LUISA ELENA Y BROWN, JONATHAN (eds.), *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, Madrid: Ediciones el Viso, Fomento Cultural Banamex, 2014.
- MARTÍNEZ LÓPEZ CANO, MARÍA DEL PILAR Y CERVANTES BELLO, FRANCISCO JAVIER (coords.): *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
- MARTÍNEZ ROSALES, ALFONSO: *El gran teatro para un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859*, México: El Colegio de México, 1985.
- MAYER, ALICIA: *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- MAZA, FRANCISCO DE LA: *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR, et al.: *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808). Triunfos barrocos*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- MOLANO, JUAN: *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- O'GORMAN, EDMUNDO: *El diablo en la conquista*, México: Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 2018.
- PRIETO, MELCHOR: *Psalmodia eucarística*, Madrid: Luis Sánchez, 1622.

- Regla primitiva y constituciones de los religiosos descalzos del Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo...*, Madrid: Viuda de Miguel de Ortega, 1756.
- RIVERA, ALONSO DE (OP): *Historia sacra del Santísimo Sacramento contra las heregías [sic] de estos tiempos*, Madrid: Luis Sánchez, 1625.
- ROS GARCÍA, SALVADOR: «La experiencia del “deseo abisal” en San Juan de la Cruz: Qué bien sé yo la fonte que mana y corre», en *Cervantes Virtual*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-experiencia-del-deseo-abisal-en-san-juan-de-la-cruz-qu-bien-s-yo-la-fonte-que-mana-y-corre-0/>, 31 de julio de 2024.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO: *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 2014.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO: *El sexo de los ángeles: género, religión y violencia en la construcción de la cultura occidental*, México: Siglo Veintiuno editores, 2024.
- SALAZAR, NURIA: *La capilla del Santo Cristo de Burgos, en el exconvento de San Francisco*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid: Alianza editorial, 1989.
- SIGAUT, NELLY: «El concepto de la tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido», en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito del Perú, 2004.
- SIGAUT, NELLY: «La fiesta de Corpus Christi y la formación de los sistemas visuales», en *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona: Fundación Visión Cultural, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- SIGÜENZA, JOSÉ DE: *Historia de la orden de San Jerónimo*, Salamanca: ed. A. Weruaga Prieto, Junta de Castilla y León, vol. 2, 2006.
- TERESA DE JESÚS (OCD): *Experiencias místicas: relaciones y cuentas de conciencia*, edición crítica, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.
- TOUSSAINT, MANUEL: *Pintura colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- VALDÉS, MANUEL ANTONIO: *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España que comprenden los años de 1790-1791*, martes 25 de

octubre de 1791, t. IV, núm. 45, México: Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, [s/f].

ZORITA, AGUSTÍN (OP) (trad.): *Catecismo del Santo Concilio de Trento para párrocos...*, València: Benito Monfort, 1782.