



FILHA

1



Elefante colibrí, óleo sobre lona, 100x100cm. Autor: Rogelio Aguilar



FILHA

Valverde Ramírez, Maricela de la Luz y Jiménez Moreno, Julio César. (2026). Forma, dramatismo y expresión de la Pasión de Cristo en la imagerie virreinal: estudio iconográfico de tres esculturas cruciformes. *Revista digital FILHA*. julio-diciembre. Número 35. Publicación semestral. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: <http://www.filha.com.mx>. ISSN: 2594-0449.

Primera ronda.

Fecha de recepción: 1-mayo-2026. Fecha de aceptación: 13-julio-2026.



Maricela de la Luz Valverde Ramírez. Mexicana. Biógrafa del pintor y escultor colonial: Enrico Ignacio Berven Montano (1733- aprox 1783). Docente-Investigadora. Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Perfil PROMEP. **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-4276-2009>. Líneas de investigación: Historia Oral, Historia del Arte (en sus vertientes de la pintura, la escultura y la arquitectura, de los siglos XVI-XXI y Patrimonio Cultural tangible e intangible. Líneas de generación y aplicación del conocimiento: Arte Novohispano; Cultura, Arte y excedentes en la Minería; y Migración. Unidad Académica de Ciencias de la Tierra y Unidad Académica de Artes. Benemérita Universidad Autónoma de Zacatecas. **Correo electrónico:** mvalverde@uaz. edu.mx.

Julio César Jiménez Moreno. Mexicano. SNI Nivel I. Perfil PRODEP. Licenciado en Guitarra por el Conservatorio de Alicante, España. Maestro por la Universidad Für Musik Und Dartellende Kunst Wien, Austria y Doctor en Música por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Líder del cuerpo académico consolidado UAZ-115. Se desempeña como docente de la Universidad Autónoma de Zacatecas. **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0001-9391-0051> **Correo electrónico:** e_kukulcan@hotmail.com

FORMA, DRAMATISMO Y EXPRESIÓN DE LA PASIÓN DE CRISTO EN LA IMAGINERÍA VIRREINAL: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE TRES ESCULTURAS CRUCIFORMES

Form, drama and expression of the Passion of Christ in viceregal imagery: an iconographic study of three cruciform sculptures

3

Resumen: Este artículo analiza la función simbólica de los Arma Christi en la imagerie cruciforme novohispana mediante el estudio comparativo de tres esculturas localizadas en Zacatecas. El estudio propone que la incorporación de los Arma Christi intensifica la mediación entre la imagen y el espectador, reforzando prácticas de contemplación propias del barroco. A través del análisis de la cultura visual, se demuestra que estos elementos no constituyen meros recursos ornamentales, sino dispositivos semióticos complejos que articulan experiencias devocionales, pedagógicas y emocionales. A partir de un enfoque iconográfico e iconológico, apoyado en enfoques formales e histórico-artísticos. Contribuye al rescate y difusión de la obra de arte vinculada a los símbolos de la Pasión como parte del patrimonio cultural zacatecano. El trabajo amplía estudios previos sobre el Santo Cristo Señor de los Guerreros y el Santo Cristo de Yanguas, incorporando el análisis del Santo Cristo de la Parroquia, lo que contribuye a una visión más integral de la imagerie cruciforme en Zacatecas.

Palabras clave: Arma Christi, imagerie novohispana, iconografía, cultura visual, escultura religiosa.

Abstract: This article examines the symbolic function of the Arma Christi in New Spanish cruciform imagery through a comparative study of three sculptures located in Zacatecas: the Santo Cristo Señor de los Guerreros, the Santo Cristo de Yanguas, and the Santo Cristo de la Parroquia. From a visual-culture perspective, the study argues that the incorporation of the Instruments of the Passion is not a merely ornamental resource but a semiotic device that intensifies mediation between image and viewer and promotes forms of contemplation characteristic of the Baroque. The research adopts an iconographic and iconological approach, complemented by formal and art-historical analysis. The findings show that the Arma Christi articulate devotional, pedagogical, and emotional dimensions that contribute to the ritual and visual efficacy of the sculptures studied. In addition, the article contributes to the recovery and dissemination of Zacatecas cultural heritage associated with the symbols of the Passion and extends previous studies on the Santo Cristo Señor de los Guerreros and the Santo Cristo de Yanguas by incorporating the Santo Cristo de la Parroquia, thereby offering a more comprehensive view of cruciform imagery in Zacatecas.

Keywords: Arma Christi; New Spanish imagery; cruciform imagery; iconography; visual culture; religious sculpture; Baroque devotion; Zacatecas cultural heritage.

Introducción

La imaginería de la Pasión de Cristo en el contexto novohispano constituye uno de los campos más ricos para el análisis de la cultura visual religiosa. Entre sus múltiples variantes, las representaciones cruciformes que incorporan los *Arma Christi* destacan por su densidad simbólica y su capacidad de articular narrativas complejas del sufrimiento redentor. Este artículo plantea como problema central comprender de qué manera los *Arma Christi* operan dentro de estas esculturas no solo como atributos iconográficos, sino como estructuras de mediación entre la imagen y el espectador. En este sentido, se propone que dichos elementos configuran un sistema visual orientado a intensificar la experiencia devocional. El objetivo es analizar comparativamente tres esculturas ubicadas en Zacatecas para identificar las estrategias formales y simbólicas mediante las cuales se construye dicha mediación. El análisis de las tres cruces permitió identificar la presencia de diversos símbolos de los instrumentos de la Pasión (*Arma Christi*), entre los cuales se encuentran elementos asociados a los episodios narrados en los Evangelios. Estos resultados evidencian la riqueza simbólica y la función devocional de las piezas dentro de su contexto virreinal. La representación de la Pasión de Cristo ocupa un lugar central. Este estudio analiza tres cruces de madera asociadas a esculturas de Cristo crucificado en Zacatecas. Identificar e interpretar los símbolos de los instrumentos de la Pasión presentes en dichas cruces, con el fin de comprender su significado simbólico y su contexto histórico artístico.

La imaginería religiosa virreinal constituye una de las expresiones más relevantes del arte novohispano, particularmente en lo referente a la representación de la Pasión de Cristo, tema central en la producción artística y en las prácticas devocionales de los siglos XVI al XVIII (Kubler, 1983, pp. 23–27; Toussaint, 1965, pp. 15–22). En este marco, el presente estudio analiza tres esculturas de Cristo crucificado con sus respectivas cruces talladas en madera, las cuales presentan incrustaciones de hueso y concha nácar que representan los *Arma Christi*. Estas obras, pertenecientes al patrimonio religioso de Zacatecas, evidencian la interacción entre forma artística, simbolismo religioso y tradición devocional. El análisis se desarrolla a partir de una metodología iconográfica e iconológica (Panofsky, 1972, pp. 51–55), poniendo especial atención en la representación de los instrumentos de la Pasión y en su función dentro del conjunto escultórico.

Asimismo, se considera el contexto económico y material de la región, destacando cómo la riqueza minera de Zacatecas durante la época colonial y decimonónica influyó en el uso de materiales y en la elaboración de detalles de pequeña escala, cuya carga simbólica trasciende su aparente discreción visual. De este modo, el trabajo busca contribuir al rescate, estudio y valoración del patrimonio artístico virreinal, subrayando la complejidad simbólica y material de estas piezas. Las representaciones no se limitan a escenas aisladas, sino que con frecuencia se articulan en ciclos narrativos compuestos por episodios consecutivos, cuyo número

y disposición dependen tanto del programa iconográfico como de las condiciones espaciales del soporte. En este sentido, cada imagen adquiere pleno significado en relación con el conjunto, dentro de una estructura visual coherente de carácter teológico y didáctico (Mâle, 1952, pp. 1, 20; Panofsky, 1987, pp. 13, 31).

Metodología

El estudio adopta un enfoque cualitativo basado en el método iconográfico iconológico propuesto por (Panofsky, 1972, pp.3,17) complementado con el análisis de la cultura visual desarrollado por Baxandall (1985, pp.29-38). Se realiza un análisis formal, iconográfico e interpretativo de las obras seleccionadas, considerando: Elementos compositivos. Presencia y disposición de los *Arma Christi*. Relación entre imagen y espectador. Contexto devocional novohispano. El enfoque comparativo permite identificar patrones y variaciones significativas entre las piezas.

5

Marco teórico

Desde la perspectiva iconológica, las imágenes religiosas no solo representan episodios narrativos, sino que estructuran sistemas de significado culturalmente codificados (Panofsky, 1972, pp.14-15). En este marco, los *Arma Christi* funcionan como signos condensados del relato de la Pasión. Por su parte, Baxandall (1985, pp. 74-58) propone que la experiencia visual está mediada por hábitos culturales específicos, lo que permite entender estas esculturas como dispositivos diseñados para activar respuestas emocionales y cognitivas en el espectador. En el contexto novohispano, estas imágenes adquieren además una dimensión pedagógica vinculada a los procesos de evangelización, donde la visualidad opera como herramienta de transmisión doctrinal.

En lo que respecta a la iconografía histórica, la representación de Jesucristo no surge de manera tardía, sino que se configura progresivamente en el arte paleocristiano y bizantino temprano, donde se establecen los modelos fundamentales que posteriormente serán sistematizados y difundidos a lo largo de la Edad Media, particularmente entre los siglos XII y XIII (Belting, 1994, p. 255; Grabar, 1968, pp. 6, 15). En lo referente a los instrumentos de la Pasión, estos suelen representarse de manera independiente; sin embargo, también pueden aparecer combinados en conjuntos de dos, tres o más elementos. Cabe recordar que las representaciones figurativas, además de su dimensión mística, cumplen una función didáctica orientada a la instrucción religiosa de los fieles:

La leyenda y la Adoración a la Vera Cruz, no se detienen en la Crucifixión. A falta de huesos de Cristo, cuyo cuerpo había subido al cielo, la devoción popular se volcó sobre el instrumento del suplicio que ocupó el primer lugar en el catálogo de las reliquias. Las tradiciones creadas

en torno a este símbolo de la cristiandad fueron difundidas en el siglo XIII por la Leyenda Dorada que narra detalladamente la maravillosa historia de la Búsqueda, el Descubrimiento y la Exaltación de la Santa Cruz. La invención de la Vera Cruz por santa Helena [...] Después de la muerte de Cristo no se mantuvo plantada en el Gólgota, puesto que erigían una nueva para cada ejecución. Fue enterrada con los "patíbula" de los dos ladrones en una fosa común que cayó en el olvido. Ninguno de los apóstoles y evangelistas se preocupó por ello según parece. Siglos más tarde, Cristo se aparece al emperador Constantino y le promete que vencerá bajo el signo de la cruz. Constantino sale de Roma al encuentro del ejército de Majencio, y gracias a la cruz que resplandece en su lábaro, consigue la victoria.

Su madre santa Helena, decide entonces viajar a Jerusalén para encontrar la madera de la Vera Cruz. Recurre a los ancianos para indagar acerca del lugar donde está enterrada y le informan sobre un tal Judas como único depositario del secreto. Éste, interrogado, finge no saber nada. Helena ordena que lo echen en una cisterna seca: donde después de seis días de ayuno, Judas pide que se le perdone y promete decirle todo. Cuando cavan en el sitio que él señala, se descubren las tres cruces en el calvario. Continúa Lois Réau con lo siguiente [...] La identificación de la Vera Cruz, desgraciadamente, las tres cruces se parecían entre sí ¿Cómo distinguir entonces la Santa Cruz, la de Jesús, de las correspondientes a los ladrones? Su autenticidad fue revelada por el milagro de un muerto que resucitó a su contacto, o bien, de acuerdo con otra leyenda, por la inscripción (titulus) que permanecía fijada a la cruz de madera de la Vera Cruz (Réau, 1996, pp. 350-370).

Posteriormente va la historia de este Judas, cambió su nombre por el de *Ciriaco* y llegó a ser obispo de Jerusalén. Por pedido de santa Helena emprendió otras búsquedas en el Gólgota, para encontrar los *Santos Clavos*, que aparecieron en la superficie tan brillantes como si fueran de oro. Toda esta historia ha sido inventada. No hay texto alguno que haga alusión al descubrimiento de la Vera Cruz, antes de 347; ahora bien, santa Helena murió en Nicomedia en 327. Posteriormente Réau, continúa con la reconquista de la Santa Vera Cruz por el emperador Heraclio, la exaltación de la Santa Cruz. Estos son dos grandes acontecimientos de la liturgia griega y romana (Froloov, tesis en preparación, como se citó en Réau, 1996, p. 527). La fiesta de la *Inventio S. Cruis* recuerda el descubrimiento de la Vera Cruz, por la emperatriz Helena. En lo referente a la fiesta del *Exaltatio*:

Que tiene el sentido de la elevación, de ostensión ante los peregrinos, celebraba en su origen la advocación de la basílica constantiniana del Santo Sepulcro, donde se encontraba la Cruz desenterrada (Réau, 1996, p. 429) ...Así continuó la Santa Cruz su peregrinaje. Todos los santuarios de la cristiandad tenían como suprema ambición poseer un trozo de la Vera Cruz que los emperadores de Constantinopla no dejaron de acuñar (Réau, 1996, p. 430).

Analizaremos más adelante los pequeños detalles de la obra de arte que escapan a la vista del espectador. Los iconos de la Pasión han despertado a través de la historia del cristianismo veneración, al respecto comenta Louis Réau (1996, p. 529) lo siguiente: "los clavos, la escalera y las tenazas del Descendimiento de la cruz". Según Santiago de la Vorágine:

Antes de la Pasión la cruz connotaba vileza, aridez, ignominia, tenebrosidad, muerte y hedor; vileza porque las cruces se confeccionaban con madera de ínfima clase; acidez porque el suelo del monte Calvario era estéril y, plantarse en él lo que se plantara jamás daba fruto alguno; ignominia, porque la crucifixión constituía un género de suplicio generalmente aplicado a los ladrones; tenebrosidad, porque la cruz era un instrumento siniestro y feo; muerte, porque los crucificados inevitablemente morían; y hedor, porque el terreno en las cruces se hincaban después de colgar en ellas a los reos estaba lleno de cadáveres. Después de la Pasión de Cristo la cruz quedó sumamente ennoblecida, magníficamente exaltada y sus connotaciones se modificaron tan radicalmente que la vileza de antes se trocó en preciosidad hasta el punto en que san Andrés al saludarla exclamo "Salve, oh Cruz preciosa; su aridez conviértase en fertilidad como estaba anunciado que sucedería"; a esa fertilidad se refiere el *Cantar de los Cantares* (Voragine, 2005, p. 585).

En Santo Cristo de la Parroquia desde su origen ha sido muy milagroso según las creencias populares, al respecto: La religiosidad en la Nueva España inició muy temprano prácticamente a la llegada de los españoles, Zacatecas no fue la excepción, la Orden franciscana, que acompañaba al conquistador Juan de Tolosa, construye la primera capilla en el año de 1549, misma que sirvió de Parroquia hasta el año de 1585, en la hoy capilla de Bracho en el barrio del mismo nombre (Amador, 1982, pp. 197-198). El Santo Cristo de la Parroquia se sacó en procesión de sangre, por las calles de la ciudad de Zacatecas, el día 18 de mayo de 1629. Esta imagen se colocó en una bella capilla de la Parroquia, bajo rico trono de plata salpicado de fina pedrería. Cada año se celebraba con brillo y solemnidad la fiesta de dicha imagen, a la cual se le atribuían estupendos milagros y acción eficaz contra la sequías, pestes y conflictos que a veces experimentaba la ciudad (Amador, 1982, p. 351).

Entre tantas nuevas calamidades en 1636 volvieron a turbar la tranquilidad de los habitantes de Zacatecas, pues apenas habían pasado algunos meses desde los últimos conflictos, cuando la dura mano del destino volvió a llenar de amargura el corazón de los zacatecanos. Nueva peste y sequía se hicieron sentir con fuerza en la ciudad, obligando a los vecinos a sacar por segunda vez en pública procesión de sangre al Señor de la Parroquia (Amador, 1982, p. 353).

Respecto a la procesión de sangre era la costumbre para demostrar su devoción y piedad a través de disciplinarse con penitencias en procesiones todo en un rito los días del Jueves Santo, ya fuera caminar descalzos, darse latigazos en la espalda, también podrían realizar un recorrido por catorce iglesias según la cofradía, también era una buena oportunidad de que los escultores mostraran con orgullo sus imágenes, en caso de que dichas imágenes fueran echas en Zacatecas, al respecto no tenemos ningún documento a la fecha de gremios de artistas en Zacatecas al

menos en la época de la colonia. También José Rivera de Bernárdez, conde de Santiago de la Laguna en su descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas en 1732, narra sucesos que se refieren a los milagros del santo Cristo de la Parroquia. En 1659 el Santo Cristo de la parroquia liberó a los habitantes de la ciudad de una mortal epidemia, los milagros de la imagen fueron conocidos por todos los habitantes zacatecanos, muchísimas personas solicitaban milagros a dicha imagen. En el año de 1690 se comenzó la fabricación de una capilla al Santo Cristo de la Parroquia, en el costado norte, probablemente en el hoy callejón de las campanas, de la actual catedral zacatecana. Dicha capilla se derribó el siguiente siglo para edificarla nuevamente, aunque la Audiencia de Guadalajara y su presidente autorizó se construyera dicha capilla y que se hiciera en el centro de la plazuela, separada de la Iglesia Mayor, se gastaron en los cimientos 7,000 pesos y no se construyó la capilla, más adelante se construyó un obelisco (Amador, 1982, pp. 373-374).

José Rivera Bernárdez, Conde de Santiago de la Laguna, asegura en su obra *Compendio de las cosas más notables contenidas en los libros del Cabildo de esta ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas, desde el año de su descubrimiento de 1546 hasta 1730* que el fundador y conquistador Baltazar Tremiño de Bañuelos, “era en 1569 propietario junto con otros de la “Mina Benitillas” y dentro de sus socios estaba Alonso de Villaseca” (Amador, 1982, pp. 258-259). Antes de 1540 vino a la Nueva España Alonso de Villaseca, oriundo de Arcicola de la Diócesis de Toledo, España; fue hijo de Andrés de Villaseca y de Teresa Gutiérrez de Foranzo, hidalgos. Vivió algunos años en la capital de la Nueva España, donde se casó con Doña Francisca Morón, rica heredera, que entre sus haciendas que poseía su familia, había una en la que marcaban anualmente 20,000 crías de ganado mayor (Amador, 1982, pp. 258-259). También J. Ignacio Dávila Garibi, asegura en su obra *Recopilación de datos para la Historia del Obispado de Zacatecas*, que Baltazar Tremiño de Bañuelos, cuyo nombre llevaban sus minas, además tenía otras minas y entre sus socios estaba el hacendado minero en la mina de Benitillas Alonso de Villaseca (Garibi, 1939, pp.120-132).

Villaseca construyó en cada hacienda una capilla y en dichas capillas, colocó esculturas de santos cristos que había adquirido en 1563 (Amador, 1982, p. 350). El Santo Cristo en la hacienda de beneficio de plata que registra Frejes, no fue en esa hacienda más bien en la mina de Benitillas, dicha imagen comenzó con mucha devoción entre los mineros según ellos por los milagros recibidos, por las oraciones hechas ante el cristo crucificado (Amador, 1982, p. 351). El Cristo de Villaseca fue donado a la parroquia en el siglo XVI “por el rico minero español Alonso de Villaseca, entre 1560 y 1563”, dato que coincide con lo señalado por José María Frejes sobre el origen histórico del venerado Santo Cristo de Zacatecas o Señor de la Parroquia. La imagen adquirió gran fama y una creciente veneración en la llamada capilla de Villaseca, circunstancia que, según el propio Frejes, propició que las viviendas de los mineros se establecieran paulatinamente en sus inmediaciones, configurando

así un núcleo devocional y urbano en torno al culto (Frejes, 1853/ed. Moderna, pp. 45-48). Este proceso se vincula con la temprana consolidación de Zacatecas como centro minero y religioso, en donde, como también sugieren las crónicas de Matías de la Mota Padilla, las manifestaciones de piedad popular jugaron un papel fundamental en la organización del espacio social y urbano (Mota Padilla, 1742 ed .1973, pp. 167170). Se registraron varios milagros de la época en que el Santo Cristo o Señor de la Parroquia era considerado como milagroso. En 1736 según Mota Padilla en una ocasión se incendiaron unas casas situadas frente al templo parroquial y no siendo suficientes cuantas diligencias se hicieron para apagar las llamas del fuego, un negro a quien apodaban:

Tío Lucas Casito, corrió a la iglesia parroquial y tomó de su altar al Santo Cristo de la Parroquia y saliendo con él en sus brazos se colocó en la calle, fuera de la puerta mayor, fue un hecho admirable que “A su presencia se sofocaron” y se extinguieron las llamas del fuego, estando el santo Cristo clavado en una cruz tan sólida, pesada y guarnecida de plata y que sólo doce sacerdotes podían moverlo cuando se ofrecía, “En esta ocasión se anonadó de suerte que dicho negro, solo pudo moverlo y llevarlo para que apagase el fuego (citado en Amador, 1982, p. 258 y 259).

Incendio del Santo Cristo de la Parroquia

Estando a punto de hacer su iglesia parroquial de tres naves los zacatecanos en 1730, se destruyeron la capilla de lado norte donde se veneraba al Santo Cristo de la Parroquia, asimismo la del sur dedicada a la advocación de Nuestra Señora de los Zacatecas, y ocurre un incendio que narra el cronista Franciscano Fr. José Arlegui:

Acabando hoy tres de mayo de 1736 de escribir esta crónica, llegó noticia de haberse quemado todo lo que servía de iglesia parroquial de la ciudad de Zacatecas, el día veinticinco de abril próximo pasado, sin que pudieran librar sus afligidos vecinos de la voracidad del incendio que comenzó a la una de la tarde, a la milagrosa imagen de Cristo crucificado, venerada por sus continuos prodigios en todo el reino, ni aun al Santísimo Sacramento: suceso tan lastimoso que tiene tan amedrentados a todos los que lo han sabido (Arlegui, 1851, Parte V, p. 387 y 388).

Otras versiones de los historiadores narran hechos más creíbles, al respecto se aportan los siguientes datos: el 25 de abril de 1736, antes del mediodía, la parroquia tuvo un incendio que duraría tres horas (Mota Padilla, 1742, pp. 170-172). Así narra que, para infortunio de los feligreses zacatecanos, la imagen del Santo Cristo de Zacatecas quedó en cenizas. La única parte que se pudo rescatar fue un pedazo de la “llaga Santísima del Costado”. Para llenar el vacío que había dejado el llorado Señor de la Parroquia el párroco y los vecinos de Zacatecas se valieron del rico

minero don Francisco Muñoz de Villalón, persona muy piadosa y entendida, para que en la ciudad de México mandara construir otro Santo Cristo semejante al que había perecido y que para esto buscara en dicha ciudad: "El mejor artífice que, teniendo presente el retrato más perfecto y parecido a dicha imagen de los muchos que la devoción de los fieles había hecho copiar, por tenerlos en sus casas, se hiciera otra a quien rendirle los mismos cultos" (Mota Padilla, 1742, pp. 170-172).

La imagen del Santo Cristo se hizo según estas indicaciones y habiéndola terminado el escultor fue conducida al hospital de San Lázaro en la ciudad de México, donde acompañado del mismo Francisco Muñoz de Villalón, que la había ordenado y pedido, personalmente la vio el historiador Mota Padilla en aquellas fechas se encontraba en aquella metrópoli y afirma que observando que la nueva escultura tenía un hueco en la espalda, el dicho Francisco le indicó que tal hueco era: "Para introducirle una parte de dicha imagen del Cristo que había quedado libre del incendio" y que este fragmento que había de introducirle, nada menos "Que era la llaga del Costado" del antiguo Crucifijo donado por Villaseca. La nueva escultura quedaba, así como adorno con una reliquia del antiguo Santo Cristo del siglo XVI (Mota Padilla, 1973).

Análisis de las obras. Primera escultura

El análisis formal revela una composición que enfatiza el sufrimiento corporal mediante la tensión anatómica y la expresión facial. La inclusión de los *Arma Christi* alrededor de la figura no solo amplía el relato visual, sino que organiza la lectura de la imagen. Desde una perspectiva interpretativa, estos elementos funcionan como anclajes simbólicos que guían la contemplación del espectador, permitiendo reconstruir mentalmente los episodios de la Pasión. Así, la imagen no se limita a representar un momento, sino que condensa una secuencia narrativa completa.



(Fig. 1). El Santo Cristo de Zacatecas o el Señor de la Parroquia

FICHA TÉCNICA DE LA ESCULTURA (Fig. 01). El Santo Cristo de Zacatecas o el Señor de la Parroquia.

Época de la escultura: Siglo XVIII.

Técnica: Talla en madera policromada.

Dimensiones: (aprox. 3 metros travesaño X 2.5 metros de largo).

Lugar de ubicación: En su capelo en el altar que lleva su nombre, nave lateral de la Pasión de la catedral de Zacatecas.

Técnica de la cruz: Fina madera cubierta de láminas de marquetería con incrustaciones de placas de hueso y concha nácar con grabados de iconos pasionarios.

Numero de iconos tallados: 38.

Historia de la imagen

El Santo Cristo tiene dentro de los pies de la escultura y la cruz, encontramos una pequeña cedula (Fig. 2 y 3) que a continuación describimos es un pequeño papel en forma de sobre y tiene la inscripción “cedula al Señor Santísimo. Cristo” y al desdoblarla transcribimos textualmente en la parte de arriba lleva pintada una cruz:

Santísimo Cristo de la Parroquia: en nombre de la bondad, dulzura y misericordia de su corazón, en nombre de su santísimo nombre y en nombre de ese corazón de padre y de buen pastor, en nombre de su pasión santísima y preciosísima sangre en nombre de las tinieblas, dolores inefables, y suspiros y lágrimas que vertiste en esa noche víspera de su santísima pasión en el Calabozo de la casa de Caifás te pido Redentor mío me arregles este gravísimo negocio que providencialmente se me arregle me entreguen este dinero que es la herencia de mis padres, señor adorable no tengo en lo humano ninguna esperanza que me entreguen la herencia de mis padres; no tengo en lo humano esperanza que el Licenciado me arregle mi negocio en mi favor qué hago yo Redentor mío para cumplir con este legado de mi mamá para entregar (Cédula).



(Fig. 2)



(Fig. 3)

Su legado a María, y para pagar las manolas de mis hermanas. Te pido Redentor Adorable me hagas la gracia que providencialmente me entreguen la herencia de mis padres. Como Redentor mío no le das licencia a las ánimas de mi tío D. Benigno y Manuel para que les hablen a mis familias para que me entreguen providencialmente mi herencia. En esa de el Santísimo Cristo de la parroquia de el Señor Divino Preso; de huejuquilla y Nuestro Padre Jesús, y el Señor de él, espero contra toda esperanza despachada esta petición, no soy digna de recibir esta gracia ni mucho menos de pedirla pero justamente con esta gracia te pido mi conversión, como hija como esclava, y como sierva. Dame una persona que me lleve los candeleros a huejuquilla y dame una sirvienta para que tome el quehacer de la barrida y defiéndeme de tantos enemigos, y dame casa comida y vestido. Redentor mío, por las santísimas llagas favorece mi petición mira el fin, el corazón, y la intención, con que solicito esta gracia (B. y S. NAOS, agosto 17...).

La escultura que nos ocupa (Fig 4 a la 9) está el santo Cristo pegado a su cruz, dicha cruz esta insertada en una base de madera recubierta de una lámina delgada al parecer de plata o alpaca. La cruz presenta en su parte superior una cartela de latón con la inscripción INRI. Está elaborada en fina madera tallada y se distingue por su diseño inclinado en la zona media. En la parte inferior adopta una forma semejante a un techo de dos aguas, concebida para la disposición de otros iconos pasionarios. Dicha cruz parecida a la de los Cristos Guerreros y Yanguas, son tres tramos; tanto en el vertical como en el travesaño lleva pegados sobre la tabla adornos alternados de maquetaría y concha nácar, en el centro de éstas, hay placas cuadradas de hueso, enmarcadas por molduras delgadas también de hueso con los elementos pasionarios grabados. En el travesaño y en el tramo vertical y las

cantoneras llevan moldura y encima tallado de una lámina metálica delgada, posiblemente sea de plata o alpaca. Llevan tallada dos flores.



(Fig. 4)



(Fig. 5)



(Fig. 6)



(Fig. 7)



(Fig. 8)



(Fig. 9)

El Señor de la Parroquia es un Cristo ya muerto, lleva la cabeza semi inclinada hacia el frente de su lado derecho. Aunque las piernas no son proporcionadas al cuerpo, la talla es muy buena, destacan los músculos y huesos, en la parte venosa se aprecia el esfuerzo, los hombros. Es una imagen para vestir cendal de tela y llevar peluca. El cendal blanco tallado es corto, no es un Cristo tan sangrante más bien es la policromía de la sangre discreta, en la llaga del costado tiene algún material blando donde se desprende la sangre que brota a manera de cascada, tal vez de alguna pasta. De vientre hundido, resaltan las costillas, la parte sangrante de la espalda es pintada; y tiene en la espalda el hueco sellado que mencionan los historiadores donde se depositaron como reliquia las cenizas de la imagen original del Siglo XVI. En la siguiente fotografía (Fig. 10) vemos un cuadrado recortado y pegado en la escultura del Santo Cristo donde supuestamente le quitaron e introdujeron las llagas de la anterior. El rostro es muy bonito, tiene una expresión de serenidad, los ojos hinchados están semi-cerrados, le escurre una lágrima de resina, la boca cerrada, el bigote y la barba son talladas y onduladas, con la abertura en medio. Lleva peluca de cabello natural hasta la cintura y potestades de latón. Las orejas tienen buen oficio, así como las manos y los pies con dedos y las falanges bien definidas. Lleva tres clavos piramidales de latón.

Respecto a los iconos pasionarios que tiene en la cruz, por lo pronto encontramos los siguientes: en el centro donde se unen los dos travesaños está en medio de una estrella de concha nácar, un Divino Rostro, rodeados de doce angelitos desnudos alados que portan algún símbolo pasionario, uno la corona de espinas, otro el hisopo, otro posiblemente el abrojo o el guante, otro posiblemente el garrote, los demás no se aprecian en estas tomas fotográficas (Figs.10 a la 22).



(Fig. 10)



(Fig. 11)



(Fig. 12)



(Fig. 13)



(Fig. 14)



(Fig. 15)



(Fig. 16)



(Fig. 17)



(Fig. 18)



(Fig. 19)



(Fig. 20)



(Fig. 21)



(Fig. 22)

Arriba de los angelitos están las llagas, la flagelación, la túnica, el gallo, el cáliz, otra túnica, los dados, el guante, una rosa, otro Divino Rostro, al parecer un flagelo, al parecer el Santo Sudario, por ambos travesaños lleva varias flores pasionarias diferentes y al parecer varios corazones, la escalera, el ancla, otro Divino Rostro en total son tres rostros, dos de una persona joven imberbe y el tercero de mayor edad con barba, ojos grandes muy expresivos, tiene ojeras, bigote, barba a manera de mechón terminada en punta y el cabello ondulado a la altura de los hombros, otro que lleva tres tipos de flagelos, uno de 4 puntas de metal, otro el abrojo, látigo de correas, en otra placa el monte calvario, otro cáliz, varias flores de lis, lirios, etc. suman 38 símbolos.

El Cristo está fracturado de la cadera. Abordamos por lo pronto estas tres esculturas por los paralelismos en sus cruces. Por estos testimonios, vemos cómo la sociedad novohispana se apropió de este culto pasionario. No deja de llamar la atención que la veneración al Cristo de Yanguas bajó al cambiarlo de su capillita original, donde, al parecer, recibía abundantes limosnas. Ahora, en su nuevo lugar, Santo Domingo, no tiene el culto antes mencionado.

En lo referente al Cristo Negro pasó algo similar, pero bajo diferentes circunstancias: Campos Mota menciona que anteriormente el Cristo Señor de Guerreros tenía en el año de 1970 más de 800 exvotos y varios testimonios de milagros concedidos (citado en Valverde, 2013, p. 176). Es notorio ver la portada norte de la catedral dedicada al santo Cristo Señor, visualizamos que lo acompañan dos esculturas demasiado pequeñas para el tamaño del cristo, una es su madre la Virgen María y la otra es San Juan Evangelista. Podría interpretarse que ambas esculturitas no cabían en el espacio de cantera, pero vemos el retablo del Señor de la Parroquia y lo acompañan también dos esculturitas de formato pequeño, que a continuación describimos.

Las siguientes son las imágenes que acompañan al Santo Cristo de la Parroquia: **Virgen Dolorosa** (Fig. 23 y 24). **Época: Siglo XVII. Técnica:** Imagen de vestir; talla en madera y policromada, sobre bastidor troncocónico, con varios listones de madera que enlazan sobre la cintura. **Dimensiones:** altura 63 cms., 25 cms. de cintura (medidas tomadas con todo y ropa); base ovoide: 97 cms.

El sacerdote Simeón en el templo, profetizó a la Virgen María en la presentación de su hijo Jesús al templo: "Lo que será para ti misma una espada que traspasará tu alma" (Lucas 2, 35). Comienza a llamarse la Virgen Dolorosa, del Calvario o de las Angustias, de acuerdo con lo siguiente: La Virgen dolorosa aparece por primera vez como figura devocional y aislada en el arte cristiano después de la crucifixión de Cristo. Esta creación iconográfica venía precedida y preparada por una abundantísima producción poética. Gran parte de ella consistía en los monólogos que se cantaban en Oriente y que los cruzados divulgaron por sus respectivos países al regresar de los santos lugares. Tales composiciones, hundidas de dolorido lirismo, suscitan un lamento poético general, que culminó en el admirable llanto

franciscano, atribuido al hermano Jacopone de Todi, y que Lope de Vega glosaría tres siglos después en un cántico de idéntica denominación: el *stábat matter*. “La madre piadosa estaba, junto a la cruz y lloraba, cuya alma triste y llorosa, traspasada y dolorosa, fiero cuchillo tenía”.

De la cintura para arriba talla en madera; de rostro conmovedor, tiene buena talla en todo el rostro y manos. Cejas gruesas y prominentes, aunque encima lleva una delgada ceja pintada en color amarillo; se aprecia que la pintura no es la original. Marcado el *rictus* doloroso en entrecejo pronunciado; nariz larga y delgada; las lágrimas son de madera. Boca entreabierta donde se asoman dientes de madera; con la mirada hacia arriba, ojos azules pintados y anegados de lágrimas; parte del contorno del ojo derecho está roto, el izquierdo está roto. La comisura de los labios y debajo de la nariz, bien marcados, así como las orejas. Cabello pintado y, encima, lleva una peluca de cabello natural cosida y pegada a la cabecita (Fig 23 al 26).



(Fig. 23)



(Fig. 24)



(Fig. 25)



(Fig. 26)

Debajo de los hombros lleva un clavo metálico para fijar los bracitos; en uno de los hombros lleva cinta, para sujetar el brazo; el cuello está fracturado. En el antebrazo derecho lleva un clavo de madera para fijarlo al codo; por cierto, los codos están pegados, al brazo y el antebrazo, con pegamento reciente. Manos de espiga van juntas, las uñas con asta sobre la madera. De la cintura para abajo, el bastidor de base ovalada con 8 listones de madera; un listón al centro para darle estabilidad a la imagen; todo cubierto de tela encolada color naranja. Finalmente, va vestida en colores atípicos a esta iconografía; lleva vestido rosa, manto azul; con aureola semicircular de plata. La esculturita está sobre una columna de madera. Ubicación de la Dolorosa y la siguiente de San Juan Bautista: estas esculturitas acompañan al Santo Cristo de la Parroquia, en el altar principal de la nave de la Pasión en la Catedral de Zacatecas, dedicada a la Virgen de la Asunción.

San Juan Evangelista (Fig. 24, 25, 27 y 28). **Época:** Siglo XVII. **Técnica:** Imagen de vestir; talla en madera y policromada sobre bastidor troncocónico, con varios listones de madera que enlazan sobre la cintura. **Dimensiones:** altura 79 cms. (con aureola), sin aureola 74 cms.; cintura 39 cms.

"Mujer ahí tienes a tu hijo, después dice al discípulo: Ahí tienes a tu madre" (Juan, 19: 26-27). Era hijo del pescador Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor. Después de haber seguido la predicación de San Juan Bautista, fue llamado por

Cristo al mismo tiempo que su hermano Santiago. Escribió el Apocalipsis y el Cuarto Evangelio.



(Fig. 27)



(Fig. 28)

Figura de vestir de bastidor, con listones de madera atornillados a una peana redonda también de madera y, encima, cubierto con tela de color rosa, sujeta con tachuelas. No se pudo quitar totalmente la vestimenta, por tal motivo, es difícil precisar el material del torso. La articulación de los hombros al antebrazo es de tela de ixtle, rellenos de algún material blando; los brazos son circundados por un alambre grueso para mantenerlos en posición, amarrado con listones. Las manos están adheridas a los antebrazos, con la tela. Él es rostro de un hombre joven alargado y delgado; todo el rostro tiene buena talla, destacan los pómulos; barba tallada a manera de mechón que se parte en dos en la barbilla; el bigote parcialmente tallado; nariz delgada, tiene un hoyo en punta de la nariz, en la policromía; boca entreabierta, asoma una lengua de material blando, dientes pintados. Las manos tienen buena talla, sobresalen las falanges, lleva uñas de asta.

Lleva cabello pintado de naranja; un orificio, al centro de la cabecita, para ensartar la aureola de círculo completo de plata labrada; al frente, lleva dos círculos en baño de oro. Lleva una peluca larga de cabello natural, pegada al inicio de la nuca. Con la mirada hacia arriba, ojos pintados en tonos de verde, con el negro del iris muy bien logrado, el contorno interior de los ojos pintados de café, así como las pestañas superiores e inferiores; las cejas en una pincelada larga y, encima, varias pinceladas verticales delgadas. Su atuendo es atípico: lleva túnica amarilla (debe de ser color verde) y manto rojo. La Dolorosa y San Juan, son del mismo taller. Esta esculturita acompaña al del Santo Cristo de la Parroquia.

En la ciudad de Villanueva, Zacatecas, existió una pequeña aldea denominada Santa Cruz, donde vivían un grupo de colonos agricultores, dichos colonos quisieron establecer una población formal y solicitaron a la Audiencia de Guadalajara, que fueran una población formal en el año de 1691, dicha fundación fue al año siguiente el 4 de febrero otorgándoles el nombre de Villa Gutiérrez del Águila, probablemente dicho nombre concedido fue en honor del presidente de la Audiencia de la Nueva Galicia Joseph Villa Gutiérrez del Águila, la costumbre o la corrupción hizo que terminara llamándose Villanueva al sacar por segunda vez en pública precesión de sangre al Señor de la Parroquia (Amador, 1982, p. 374).

Dos pinturas del santo Cristo de la Parroquia Cuadro número 1.

Época: Siglo XVIII.

Técnica: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 106 x 168 centímetros (Valverde, 2013, p. 112). (Fig. 29)

Se trata de la transcripción pictórica de una imagen de bulto, posiblemente de pasta ligera, de un cuerpo rígido, con relieve, de una escultura original. Al centro del

cuadro está una bella cruz tallada y, sobre ella, un Cristo clavado con tres clavos, a cuyos pies se hallan dos jarrones con flores. Es un Cristo expresivo, torturado, y que ya pasó de la agonía a la muerte. Tiene un cuerpo no idealizado; sus pies atravesados por un solo clavo. Es un Cristo con un cuerpo rígido, pero con un rostro sereno. Se percibe un Cristo ultrajado, flagelado, lacerado, con cejas grandes, ojos hundidos y pómulos. La sangre surge por todas partes; de los clavos en ambas manos brota en chorro; se junta en el pecho en forma vertical; escurre por todo el cuerpo y llega hasta los pies; de los clavos y de las heridas sale a borbotones. Lleva un cendal acartonado grande, adornado con flores. El dibujo duro y la pincelada es rígida. La cruz, exquisitamente adornada. El crucificado está en medio de dos jarrones labrados, con siete rosas y siete varas cada uno. El número siete indica, en la iconografía de Cristo, la perfección, la totalidad, la plenitud, los siete sacramentos; además, Jesucristo habló siete veces en la cruz antes de morir, según los Evangelios.



(Fig. 29)

La imagen de este Cristo está colocada en un nicho. Tiene como fondo un manto o gobelino rojo, simétrico y cuadriculado, con un adorno en el centro de cada cuadro que remata en unas cortinas verdes adornadas con clavos de rosetón que se abren del centro hacia afuera. Es muy probable que este lienzo sea obra de un pintor local, por la factura y por tratarse de un culto zacatecano. Existe una pintura del Santo

Cristo de la Parroquia en el Estado vecino de Durango, del pincel de José de Ovalle, pintor regional de Zacatecas y Durango (época hacia mediados del siglo XVIII).

A continuación, ofreceremos un análisis exclusivamente descriptivo de los dos últimos Cristos, omitiendo su trasfondo histórico. Nos centraremos en la morfología de la cruz que sostienen ambas esculturas, ya que comparten la misma tipología que la del Santo Cristo de la Parroquia; un modelo que respondía a las tendencias estéticas y modas de la época.

Segunda escultura

En esta pieza, la disposición de los *Arma Christi* sugiere una mayor integración con la estructura de la cruz. La relación entre figura y atributos genera una composición más cerrada, que intensifica la sensación de recogimiento. Este recurso puede interpretarse como una estrategia para fomentar una experiencia devocional introspectiva, en la que el espectador se enfrenta directamente con los signos del sacrificio.

El Santo Cristo de Bernárdez Señor de Guerreros (Fig. 30). Escultura ligera. **Técnica mixta:** del crucifijo hecho a base de caña de maíz, sin corteza: lino en greña, rellenos de papel, pulpas de caña y luego, lino cubriendo la superficie.

Época: Cristo, año de 1562 a 1563.

Dimensiones del Cristo: 198 x 255 x 24 centímetros.

Técnica de la cruz: Fina madera de nogal, Tepehuaje y cedro blanco, con incrustaciones de plomo y hueso grabado en marquetería.

Fecha de la cruz: En la parte posterior lleva la fecha de 1749. Autor de la cruz: en la parte posterior inscripción en parte desaparecida queda legible: “Layzo

Joseho de Campo, y...”

Dimensiones de la cruz: 255 X 198 X 24 centímetros de ancho.

Número de íconos pasionarios: más de 40.

Lugar de ubicación: Dentro de un capelo y en su altar en la capillita que lleva su nombre. Es muy raro encontrar a los autores de algunas partes de las esculturas como es este el caso del tallador de la cruz (Valverde, 2013, pp. 174-179).



(Fig. 30)

La escalera: Louis Réau (1996, p. 535) comenta que el elemento de la escalera ha variado con el tiempo en las representaciones artísticas; ha habido un aumento de personajes en desclavar y descender el cuerpo de Cristo. El tamaño de la cruz ha cambiado y se vuelve cada vez más alta, así como el número de las escaleras. En los primeros descendimientos, la cruz es tan baja que no lleva escalera alguna. Posteriormente se colocan dos escaleras simétricamente, a la derecha e izquierda, quedando en la composición dentro de un triángulo. Después del Concilio de Trento, el arte de la Contrarreforma adoptó una nueva composición de Daniel de Volterra (1541), donde se reemplaza el esquema triangular por una con mayor movimiento en diagonal. Continúa Réau, que al mismo tiempo la representación en diagonal se complicó. Hay un aumento de la escalera, ahora son cuatro y, los personajes, también aumentan; José y Nicodemo ahora tienen ayudantes.

El corazón: Símbolo del amor universal y con un profundo sentido religioso. "Respondió el Señor a Samuel: No mires a su buena presencia, ni a su grande estatura; porque no es ése el que he escogido; y yo no juzgo por lo que aparece a la vista del hombre; pues el hombre no ve más que lo exterior; pero el Señor ve el fondo del corazón" (1 Samuel 16:7, Torres Amat).

El ciervo: Alude a los fieles que abreva en una corriente de agua viva, que representa a Cristo, así los fieles en busca de Dios que aplaca la sed de los hombres. Esto nos remite al Salmo: "Como anhela el sediento ciervo por las fuentes

de aguas: así, oh Dios, clama por ti el alma mía" (Salmo 41:2). El ciervo tipifica la piedad y la aspiración religiosa, también alude a la soledad y la pureza.

El triángulo: la naturaleza triple del universo; el cielo, la tierra y el hombre; el hombre como cuerpo, alma y espíritu; un halo triangular es el atributo de Dios Padre. Tres triángulos entrelazados denotan la unidad indisoluble de las tres personas de la Trinidad.

La lanza cruzada con el hisopo: Héctor Schenone comenta de Cristo yuxtapuesto a una cruz (Schenone, 1998, p. 278). En Hispanoamérica se difundió muchísimo la forma originada en España, en la que sobresale escasamente el fragmento del madero vertical, lo cual brinda a la cruz una singular y aceptable proporción (Hall, 1996, p. 114).

Los soldados sortean las vestiduras con los dados: "Entre tanto los soldados habiendo crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos (de que hicieron cuatro partes: una para cada soldado) y la túnica. La cual era sin costura, y de un solo tejido de arriba abajo. Por lo que dijeron entre sí: No la dividamos, más echemos suertes para ver de quien será. Con lo que se cumplió la Escritura, que dice: Partieron entre sí mis vestidos: y sortearon mi túnica. Y esto es lo que hicieron los soldados" (Juan, 19:23–24). Generalmente integran un grupo de cuatro, como se desprende del texto bíblico, echando suertes con los dados y aparecen en un rincón como un complemento necesario. La Santa Faz, La Verónica enjuaga el rostro de Jesucristo: Este pasaje no es mencionado por las Escrituras, sin embargo, aparece en los Evangelios Apócrifos:

Verónica que conmovida de piedad seca con un velo el sudor que corría por el rostro de Cristo: en recompensa por ese gesto piadoso, ella recogió en el sudario la impresión de la Santa Faz. De esta verdadera imagen (*vera icona*), procede el nombre Verónica. También a la puesta en escena de los Misterios deben atribuirse sin duda los detalles realistas que invadieron el arte de finales de la Edad Media (Réau, 1996, p. 483).

Abrojo: "Y a Adán le dijo: por cuanto has escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol de que te mandé no comieses, maldita sea la tierra por tu causa; con grandes fatigas sacarás de ella el alimento en todo el discurso de tu vida. Espinas u abrojos te producirá, y comerás de los frutos que den las yerbas o plantas de la tierra" (Génesis 3:17–18). "Símbolo del pecado y de las fatigas del mundo, a causa de la maldición divina de Adán. El abrojo es una planta espinosa, representa también la Pasión de Cristo y, en particular, su corona de espinas" (Ferguson, 1954, p. 249; Hall, 1996, p. 27).

Los dados: "Partieron entre sí mis vestidos y sortearon mi túnica. Y esto es lo que hicieron los soldados" (Juan 19:23–24). Este tema es frecuente en el arte cristiano en todas las épocas.

Alabarda: Arma que consiste en una hoja de hacha montada sobre un palo, sirve también de lanza.

Flagelo de cuatro puntas: Veamos a Ludolf de Sajonia, más conocido como “el cartujano”, lo que comenta respecto al flagelo:

Incluyó un pasaje de los comentarios de San Jerónimo sobre el Evangelio de San Mateo referido a la flagelación: Con azotes, con correas, con golpes repetidos unos sobre otros como sobre un duro yunque, arranca fuerte y atrozmente la piel de la carne, la carne de los huesos y aún destruyen cuanto pueden la organización y la figura del cuerpo humano. Nada querían dejar en Él, ni sangre en las venas, ni vigor en los nervios, ni fuerza en los miembros, ni unión en las articulaciones, ni carne en los huesos, ni agilidad en las manos, ni firmeza en los pies, ni cabellos en la cabeza, ni belleza en el rostro, ni espíritu en el cuerpo, y por mejor decir ni aún figura de hombre en la humanidad: de modo que nunca más verdaderamente que ahora pueda apropiarse aquellas palabras suyas de David yo soy gusano y no hombre (citado en Schenone, 1998, p. 254).

La flagelación es mencionada brevemente por los cuatro evangelistas. El flagelo se representa en el arte como látigos con tiras de cuero y en las puntas estrellas de metal y también de varas de abedul, recuérdese que las hojas de este árbol son puntiagudas y doblemente aserradas o dentadas, y dispuestas en ramillas colgantes.

La corona de espinas: Recordemos las revelaciones de la monja Agreda:

Pusiéronle también en su sagrada cabeza un seto de espinas muy tejido, que le sirviese de corona. Era este seto de juncos espinosos, con puntas muy aceradas y fuertes, y se le apretaban de manera que muchas le penetraron hasta el casco y algunas hasta los oídos y otras hasta los ojos, y por esto fue uno de los mayores tormentos el que padeció Su Majestad con la corona de espinas (Agreda, 1314, Tomo VI cap. 20).

Los clavos de la crucifixión: "Tomás, empero, uno de los doce, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Le dijeron después los otros discípulos: Hemos visto al Señor. Mas él les respondió: Si yo no veo en sus manos la hendidura de los clavos, y no meto mi dedo en el agujero que en ellas hicieron, y mi mano en la llaga de su costado, no lo creeré" (Juan 20:24–25). El tema de Cristo clavado en la cruz, según Héctor H. Schenone:

En la iconografía europea se pueden distinguir dos fórmulas en la representación de este paso: Jesús es clavado en la cruz puesta en tierra o ha debido subir por una escalera para ser fijado sobre el patíbulo. La primera solución fue la más aceptada y difundida en Europa y América (Schenone, 1998, p. 272).

La sentencia: “Y declarándolo reo de muerte lo condujeron atado, y entregaron al gobernador Poncio Pilato” (Mateo 2). “Y estaba escrita la causa de su sentencia con este letrado: El Rey de los Judíos” (Marcos 15:26). “Al fin Pilato se resolvió a otorgar su demanda. Y a Jesús lo abandonó al arbitrio de ellos” (Lucas 23:24-25). “Y entonces se lo entregó para que lo crucificasen. Y la condena a muerte debe cumplirse” (Juan 19:16). Como se aprecia todos los evangelistas relatan este episodio de la condena de Cristo, después de un proceso religioso y otro político, Jesús recibe su sentencia. Existen imágenes de culto del Señor de la Sentencia en la Nueva España.

Candado: Alusión al momento en que estuvo preso Jesús, esperando su sentencia.

Las llagas: Otra devoción también vinculada con la Crucifixión es la de las cinco llagas o heridas. Se desarrolló en el siglo XV a causa de las indulgencias que atribuyó el pasado, a las oraciones en memoria de la cinco Llagas de Cristo que protegían contra la muerte ruin, es decir la muerte súbita, sin confesión, particularmente temida en tiempos de peste. Las procesiones expiatorias de los flagelantes se acompañaban con este refrán:

Jesús por tus cinco rojas llagas. Nos sustraes de la muerte súbita. Esta devoción concordaría mejor con la antigua iconografía del Crucifijo, donde los pies de Cristo están separados, que, con la nueva, donde los pies están superpuestos y agujereados con un solo clavo (Réau, 1996, p. 530).

El árbol de Jesé:

La genealogía de Jesús, de acuerdo con el Evangelio de San Mateo, suele representarse como un árbol que se origina en Jesé, padre de David, y cuyos frutos son los antecesores de Cristo. La presencia del Cristo crucificado en el árbol de Jesé tiene su origen en la tradición medieval de que el árbol muerto de la vida solo puede reverdecer si se clava a él, el Cristo Crucificado para que lo reviva con su sangre (Ferguson, 1954, p. 30).

Bastones en forma de aspás: Este instrumento fue usado en la coronación de espinas, es un bastón que se entrecruza en forma de aspa, para hundir más la tortuosa y sangrante corona.

La lanza cruzada con el hisopo: Schenone comenta respecto a Longinos:

En la lanza, su atributo, se origina el nombre pues en griego, se dice *longke* y de ahí a que se le llamara Longinos, bastaba un pequeño trecho. Como los Evangelios nada dicen acerca del

modo en que este soldado transfirió al Señor, algunos pintores del siglo XVI y, a partir de ellos Rubens y los que le imitaron, engrandecieron la figura de Longinos haciéndolo montar en un brioso caballo. En la pintura medieval su figura pedestre carece de la grandiosidad que le otorga el maestro flamenco (Schenone, 1998, p. 292).

El cáliz: Según James Hall (1996, p. 84) el cáliz es el recipiente tradicional que contenía el vino consagrado en la celebración de la Eucaristía, generalmente, es representado con metales preciosos como serían el oro o plata. El cáliz es el atributo de la fe personificada y de varios santos cristianos. El cáliz se representa en el arte de muchas maneras, por ejemplo, en la escena de la última cena, en algunas ocasiones rodeado por una aureola, en las escenas de la crucifixión pueden estar uno o más ángeles portando el cáliz al que cae la sangre de las heridas de Cristo; o bien, una figura que personifica a la Iglesia recibe la sangre de forma semejante.

También puede estar el cáliz al pie de la cruz. La sangre del Redentor cae a un cáliz en la representación de la Misa de San Gregorio Magno. El cáliz, especialmente con la Hostia (el pan consagrado), es el símbolo de la fe cristiana y, más en particular, de la Redención. En muchas de estas representaciones plásticas, Jesús está con la mirada hacia el cielo y levantando con sus manos el cáliz, es justo el momento de la consagración del vino.

La túnica inconsútil: "Entre tanto, los soldados habiendo crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos (de que hicieron cuatro partes: una para cada soldado) y la túnica, la cual era sin costura y de un solo tejido de arriba abajo. Por lo que dijeron entre sí: No la dividamos, más echemos suertes para ver de quien será. Con lo que se cumplió la Escritura, que dice: "partieron entre sí mis vestidos: y sortearon mi túnica. Y esto es lo que hicieron los soldados" (Juan 19:23–24).

El Descendimiento: Este tema tuvo su apogeo fuera de Italia, en la pintura barroca del siglo XVII, en los Países Bajos. Continúa Réau con sus comentarios acertados y menciona que:

El lienzo de Peter Paúl Rubens (Siegen, Alemania 1577–Amberes, Bélgica 1640) en el tríptico de la Catedral de Amberes (1614), consigue el artista un efecto prodigioso al poner el deslizamiento del cuerpo de Cristo, que desciende sobre un sudario y es recibido en los brazos de la Virgen, de la Magdalena y de San Juan (Réau, 1996, p. 535).

El pelícano: Alude a Cristo que abrió su costado y derramó su sangre para salvarnos. Viene de una leyenda medieval, en la que se creía que el pelícano alimentaba a sus crías con su propia sangre. "El motivo del pelícano perforándose el pecho para alimentar a sus hijos con su propia sangre se convirtió en símbolo del sacrificio de Cristo en la cruz" (Hall, 1996, pp.236-237). Respecto al pelícano hay varias interpretaciones, mencionaremos la siguiente: "Esta ave se asocia con los

símbolos de la caridad y el sacrificio de Cristo, quien dio su vida para salvar al mundo, o lo que es lo mismo simboliza a Cristo y a la Eucaristía” (Esteras, Rishel y Stratton-Pruitt, s.f., p. 218).

El pavo real: “Por la antigua creencia de que su carne no se descomponía nunca, se convirtió en símbolo cristiano de la inmortalidad y de la Resurrección de Cristo. Con este significado figura en las escenas de la Natividad” (Hall, 1996, p. 295) También podría ser el **Ave Fénix:**

Ave mítica de origen egipcio, su presencia en algunas pinturas sepulcrales simboliza la inmortalidad. Se consideraba que el ave en cuestión era inmortal, tras haber vivido muchísimos años, se consumía en una hoguera y renacía de sus propias cenizas. Esta leyenda fue revivida a comienzos de la era cristiana por su adecuación para simbolizar las ideas de resurrección propias de la nueva fe. Durante la Edad Media, el fénix fue, efectivamente, símbolo de la resurrección de Cristo. El Renacimiento, por su parte, acogió con entusiasmo este símbolo, con análogas significaciones: eternidad, inmortalidad (Revilla, 2010, p. 268).

37

Las flores pasionarias también llamadas espinas de Cristo: El nombre de Pasiflora viene del latín *passio*, pasión, y *floris*. Fue llamada flor de la pasión o pasionaria por los primeros exploradores españoles, reconociendo en las piezas florales los elementos de la Pasión de Jesús (flagelo de tres ramas, columna donde fue flagelado):

Una de las flores con nombre más llamativo y simbólico es la pasionaria o pasiflora. La también llamada flor de la pasión fue descubierta en Perú a principios del siglo XVI y pronto se extendió por Brasil, México, Estados Unidos y las Antillas. Este nombre lo ostenta desde el siglo XVII, cuando el Papa Pablo V consideró que era la representación de la Pasión de Cristo, por los filamentos que componen la flor y que evocan a la corona de espinas de Jesucristo; además, los estambres representarían las cinco heridas en su cuerpo, los tres estilos, los clavos de la cruz y los pétalos, a los 12 apóstoles (Facilisimo.com, 2011).

Los tentáculos móviles, que simbólicamente representarían a los flagelos. Los tentáculos que nacen en el centro de la flor crecen rectos en todas las direcciones y se mueven como los pulpos.

El guante: El guante es mencionado en el pasaje de la Coronación de espinas. “Dios te salve, Rey de los judíos; otros le daban bofetadas, otros con la misma caña que tenía en sus manos herían su divina cabeza dejándola lastimada, otros le arrojaban inmundicias salivas, y todos le injuriaban y despreciaban”. (Agreda, 1314, Tomo VI cap. 20).

El berbiquí: fue utilizado en la crucifixión del Señor.

Las tenazas: es un atributo de la Pasión y símbolo de la crucifixión. En varias representaciones plásticas aparecen estos elementos en manos de ángeles, santos, etcétera.

La cartela INRI: “Escribió así mismo Pilato un letrero, y lo puso sobre la cruz. En él estaba escrito: Jesús Nazareno; Rey de los Judíos”. (Juan 19:19). Esta inscripción fue puesta después del latín (la lengua jurídica), en griego (la lengua internacional) y hebreo (como lengua nacional) que eran los idiomas más hablados en donde fue la crucifixión de Jesucristo. En la antigüedad se acostumbraba colocar en el cuello de la persona condenada, una inscripción (o *titulus*) que indicaba la naturaleza de la ofensa del condenado y luego se colocaba el letrero en la parte superior de la cruz. En las imágenes artísticas del Renacimiento solía aparecer solo en latín la inscripción: “*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*” o abreviado INRI. “En el arte de la Contrarreforma solía aparecer con todas las letras y en las tres lenguas” (Hall, 1996, p. 115).

El sauce: En el Oriente, símbolo de la inmortalidad. “Este árbol continúa floreciendo, aunque se corten muchas de sus ramas; por ello simboliza el Evangelio de Cristo, intacto, aunque se lo distribuya entre todos los pueblos del mundo” (Ferguson, 1954, pp. 42-43).

El ancla: “La cual sirve a nuestra alma como de una áncora segura y firme, y penetra hasta el santuario que está del velo adentro” (Hebreos 6:19). Representa la firmeza, estabilidad, tranquilidad, protección, alude a la salvación, la verdadera fe. En el arte de los primeros cristianos el ancla se utilizaba como una forma enmascarada de la cruz en su sentido de la esperanza (Cooper, 2004, p. 18). Según George Ferguson el ancla es un símbolo cristiano de la firmeza y la esperanza, la virtud eterna de la enseñanza divina. Se encuentran numerosas anclas en las catacumbas romanas y grabadas en viejas joyas cristianas. Es el atributo de san Clemente que fue condenado a ser arrojado al mar atado a un ancla, y también de san Nicolás de Mira, santo patrono de los marinos (Ferguson, 1954, p. 249).

La crucifixión. La muerte de Jesucristo crucificado es la imagen del arte cristiano y el foco visual de la contemplación cristiana. Según James Hall (1996, pp. 8486), la imagen del crucificado ha variado de una etapa a otra, reflejando el pensamiento y sentimiento religioso de la época; manifestándose la doctrina por medio de símbolos y alegorías, por ejemplo, en el arte medieval o en la pintura de la Contrarreforma, como un apoyo visual a la devoción cristiana, del cristo crucificado, o también narrando la Historia Evangélica, como lo plasmaron los artistas italianos del Renacimiento. La iglesia primitiva rehuyó el tema en la época en el que el cristianismo era la religión proscrita por los romanos, de tal manera que la crucifixión se representaba simbólicamente con él.

Una pintura del Señor de Guerreros (Fig. 31) Autor: Desconocido.

Época: Siglo XVIII.

Técnica: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 104 x 166 centímetros.



(Fig. 31)

El Cristo Negro es una iconografía muy colonial que se encuentra en rutas comerciales y posiblemente en fiestas populares vinculadas con cuestiones prehispánicas de valor negro. En la fe religiosa se le da la interpretación de que quedó negro por nuestros pecados. Los cristos negros reciben culto en Centroamérica, Sudamérica, México y en la frontera con Estados Unidos. Este culto o veneración no se presenta en Europa, puesto que tiene que ver con nuestra identidad étnica. La pintura de cristos negros es muy tardía, del siglo XVIII o de principios del XIX. Esta pintura es la transcripción pictórica de una imagen de bulto, de un cuerpo rígido, con relieve de una escultura. El lienzo tiene ciertas similitudes con la escultura del Santo Cristo de Bernárdez Señor de Guerreros; la cruz tiene pintadas algunas flores; la inclinación de la cabeza del Cristo es igual, así como la flexión de ambas piernas.

El lienzo del Cristo negro es raro en nuestra apreciación porque lleva lo que hoy conocemos como “milagritos”; el Cristo está clavado con tres clavos a una cruz en

medio de un nicho, con cortinaje y dos jarrones frente a los pies y, lleva sobre su cabeza, las potencias (tres conjuntos de rayos que se insertan, uno en la parte superior de la cabeza y los dos restantes en la sien); también presenta gran similitud con el Santo Cristo de la Parroquia. Se observan dos planos con elementos simétricos: los jarrones, el cortinaje y los milagros. Arriba de la cruz se denota un letrero de madera con la inscripción INRI. El fondo del nicho es de color oscuro y está adornado con tréboles, un símbolo trinitario, cada uno de los cuales lleva colgado un milagrito; son réplicas del cuerpo humano en plata (brazos, cabezas, corazones, etcétera):

El trébol, con sus tres hojas, es un obvio símbolo de la Trinidad; según la leyenda de San Patricio, lo mostró como ejemplo de la Trinidad cuando evangelizó a Irlanda y, por esto, el trébol es emblema de ese país. Recibe también el nombre de trifolio (Ferguson, 1954, p.43).

Del lado izquierdo, de arriba hacia abajo, se ubican un seno, una mano, una pierna y unos ojos; del lado derecho superior, de arriba hacia abajo, un pie, unos labios, un brazo y una oreja. La base de preparación de la tela es de tonalidad café, su plasticidad no corresponde, en lo general, al XVIII. Su factura, casi artesanal, muy plana y sin volumen, denota que su autor no perteneció a ninguna escuela. No hay un buen manejo del color, de la luz, ni la sombra; la pincelada es muy pareja, sin ningún movimiento. La tela fue hecha en un telar de dimensiones cortas con hilos no uniformes, característica del siglo XVIII. Se concluye que el Cristo sí es negro originalmente. Por otra parte, muestra repintes en la parte superior: pequeños puntos en los jarrones llenos de rosas; las motas del cinto, en forma de corazón, fueron retocadas, y los milagros, al parecer, se anexaron después. El cuerpo del Cristo casi no sufrió retoques. El lienzo está clavado con tachuelas alrededor del bastidor de madera. En el rancho de los Rodarte, Jerez, Zacatecas se encontró una pintura popular y la propietaria Antonia Vásquez, dijo que se conocía con el nombre de El Señor de Guerreros. Además, mencionó que la había legado su abuelo, le tenía devoción de un modo particular y, le dijo a su heredera, que se llamaba El Señor de Guerreros. Antonia Vásquez mencionó, que ella nunca supo dónde se veneraba la imagen original. Campos Mota (citado por Valverde 2013, p.175).

El lienzo tiene en la parte posterior, la inscripción: "3/14/49 Juan N Carlos". Es muy probable que Juan N. Carlos le obsequiara esta pintura al clérigo Campos Mota, dada la relación de amistad tan estrecha que tenían ambos historiadores, en el año de 1949. Por las características de los toques de restauración, parece que son de Francisco Goitia; lo que no encaja es la fecha del lienzo, pero ya vimos anteriormente que otro restaurado por Goitia no concuerda con la fecha que lleva el cuadro (Valverde, 2013, p.p. 174 y 175).

Tercera escultura: La tercera obra presenta una organización más dinámica de los elementos, lo que sugiere una intención narrativa más explícita. Los *Arma*

Christi aparecen como fragmentos de un relato visual que se despliega alrededor de la figura central. Desde el enfoque de la cultura visual, esta disposición activa un tipo de mirada secuencial, en la que el espectador recorre la imagen reconstruyendo la historia de la Pasión.

El Santo Cristo de Yanguas (Fig. 32).

Época del Cristo: Siglo XVI.

Dimensiones del Cristo: Tamaño natural.

Técnica del Cristo: Pasta de caña de maíz y posiblemente otros componentes.

Dimensiones de la cruz: Travesaño 220 centímetros, altura 290 centímetros.

Técnica de la cruz: Fina madera en marquetería algunas partes pintadas de color rojo con incrustaciones de placas de hueso con grabados de iconos pasionarios.

Época de la cruz: Siglo XVIII.

Lugar de ubicación: Frente al altar principal de la Parroquia del Sagrario de Zacatecas, mejor conocida como Parroquia de Santo Domingo.

Número de íconos grabados: 17.

La veneración más activa del Cristo de Yanguas viene desde la tercera década del siglo XIX en la ciudad de Zacatecas. (Figs. 33-36)



(Fig. 32)



(Fig. 33)



(Fig. 34)



(Fig. 35)

Conclusión

El análisis comparativo permite afirmar que los *Arma Christi* operan como dispositivos semióticos que estructuran la experiencia visual. Su presencia transforma la escultura en un sistema narrativo complejo, donde cada elemento contribuye a la construcción de significado. Asimismo, se observa que estas imágenes responden a una lógica barroca que privilegia la intensidad emocional y la participación del espectador. En este sentido, la visualidad no es pasiva, sino activa y performativa. Las cruces con *Arma Christi* en la imaginería novohispana no pueden entenderse como elementos decorativos, sino como componentes esenciales de un sistema simbólico orientado a la mediación devocional. El estudio demuestra que estas esculturas articulan experiencias visuales complejas que combinan narración, emoción y pedagogía. Su análisis permite comprender mejor las estrategias visuales del barroco novohispano y su papel en la configuración de prácticas religiosas.

El estado de Zacatecas resguarda un acervo significativo de arte sacro virreinal, cuya producción se inscribe mayoritariamente en el horizonte estético del barroco, desarrollado en Europa entre los siglos XVII y la primera mitad del XVIII. Este lenguaje artístico, caracterizado por el dinamismo compositivo, la expresividad dramática y el uso estratégico de la luz, encontró en el contexto novohispano un

medio eficaz para la transmisión de contenidos doctrinales y devocionales. En este marco, la imaginería religiosa operó como un dispositivo visual fundamental en los procesos de evangelización, articulando forma, afectividad y pedagogía religiosa.

Desde la perspectiva de Michael Baxandall, estas producciones pueden comprenderse a partir del concepto de “ojo de la época”, el cual permite interpretar las imágenes no solo como objetos formales, sino como construcciones visuales condicionadas por prácticas sociales, económicas y culturales específicas. En el caso novohispano, la recepción y comprensión de las imágenes de la Pasión y de las cruces con los instrumentos de los *Arma Christi* se vinculan estrechamente con la formación visual de los fieles, sus prácticas devocionales y los mecanismos pedagógicos de la Iglesia.

Asimismo, la producción material de estas obras estuvo estrechamente condicionada por las dinámicas económicas de la época, particularmente por los excedentes generados por la actividad minera. La inversión de capital procedente de la explotación de metales preciosos por parte de élites mineras, corporaciones religiosas y cofradías, evidencia la interrelación entre economía, religiosidad y producción artística en el ámbito virreinal, reforzando la idea baxandalliana de que las condiciones materiales influyen directamente en la configuración de los objetos visuales. Desde una perspectiva metodológica, el presente estudio amplía un análisis comparativo previo (Fábregas Puig, Nájera Espinoza y Mora Ledesma, 2015, pp. 203, 223) que incluía el Santo Cristo Señor de Guerreros y el Santo Cristo de Yanguas, incorporando ahora el Santo Cristo de la Parroquia. Esta ampliación permite no solo robustecer el *corpus* de estudio, sino también afinar la interpretación iconográfica de las cruces con los instrumentos de la Pasión, al identificar continuidades, variaciones formales y particularidades simbólicas entre las piezas analizadas.

En términos interpretativos, el análisis confirma que las cruces con *Arma Christi* no constituyen elementos meramente ornamentales, sino dispositivos semióticos complejos que condensan narrativas teológicas, prácticas devocionales y estrategias de representación propias del barroco novohispano. Desde el enfoque de Baxandall, estas piezas pueden entenderse como productos de una cultura visual específica, en la que convergen lo estético, lo religioso y lo social, configurando modos particulares de ver, sentir e interpretar la imagen sacra. Finalmente, esta investigación contribuye al campo de la Historia del Arte virreinal al proponer una lectura integral que articula análisis formal, iconográfico e histórico-contextual. A su vez, subraya la necesidad de fortalecer estrategias de conservación, documentación y difusión de este patrimonio, no solo como testimonio artístico, sino como parte constitutiva de la memoria cultural de Zacatecas.

Bibliografía

Ágreda, María de Jesús de. (1670 [ediciones modernas varias]). *Mística Ciudad de Dios*. Madrid: diversas ediciones (Fareso, 1982).

Ágreda, M. J. (1988). *Mística ciudad de Dios: Vida de María* (Segunda parte). México: Los Mínimos Franciscanos., México.

Amador, E. (1982). *Bosquejo histórico de Zacatecas (Tomo I)*. Partido Revolucionario Institucional.

Arlegui, J. M. R. P. (1851). Crónica de N.S.P.S. Francisco de Zacatecas. Por Cumplido.

Belting, H. (1994). *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.

Cooper, J. C. (2004). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Dávila Garibi, J. I. (1949). *Recopilación de datos para la historia del Obispado de Zacatecas*. Imprenta Económica.

Dávila Garibi, J. I. (1939). *La sociedad de Zacatecas en los albores del régimen colonial: actuación de los principales fundadores y primeros funcionarios públicos de la ciudad*. México: Antigua Librería Robredo. Fondo reservado de la biblioteca México.

Esteras Martín, C., Rishel, J. J., & Stratton-Pruitt, S. (Eds.). (n.d.). *Revelaciones: Las artes en América Latina, 1492–1820*.

Facilísimo.com. (2011, febrero 5). La pasionaria, una flor con simbolismo. Recuperado de [[http://plantas.facilísimo.com/reportajes/flores/la-pasionaria-unaflor-con-](http://plantas.facilísimo.com/reportajes/flores/la-pasionaria-unaflor-con-simbolismo_184198.html)

[simbolismo_184198.html](http://plantas.facilísimo.com/reportajes/flores/la-pasionaria-unaflor-con-simbolismo_184198.html)](http://plantas.facilísimo.com/reportajes/flores/la-pasionaria-unaflor-con-simbolismo_184198.html)

Ferguson, G. (1954). *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé.

Grabar, A. (1968). *El primer arte cristiano (200–395)*. Madrid: Cátedra.

Hall, J. (1996). *Diccionario de términos y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial.

Kubler, G. (1983). *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mâle, E. (1952). *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. Madrid: Editorial Encuentro.

- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconología: temas humanísticos en el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (Vol. 2, Tomo 1). Madrid: Editorial Serbal.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Tomo 2: Iconografía de la Biblia. Vol. 2: Nuevo Testamento* (trad. española). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Revilla, F. (2010). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Schenone, H. (1998). *Iconografía del arte colonial Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tare.
- Santiago de la Voragine. (2005). *Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma.
- Toussaint, M. (1965). *Arte colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valverde Ramírez, Maricela de la Luz. (2015). En Fábregas Andrés Puig, Nájera Espinoza, Mario Alberto, Mora Ledesma, María Isabel, (compiladores). *Historia, Región y Sociedad*, pp. 203, 223.
- Valverde Ramírez, Maricela de la Luz. (2013). *Zacatecas, Arcón de Joyas Virreinales, el Acervo pictórico y escultórico de Guadalupe*. Siglos XVI-XX. Zacatecas: Texere Editores.