



Resumen: *En ruta hacia la salvación: Representando el ritual urbano en la Ciudad de México durante la epidemia de 1727*

Luisa Elena Alcalá, Patricia Díaz Cayeros,
Gabriela Sánchez Reyes

Abstract: Este estudio gira en torno a una pintura de gran formato localizada en la capilla del Rosario de la parroquia de San Pedro Apóstol, dentro de la localidad de San Pedro Zacatenco, en la delegación Gustavo A. Madero de la Ciudad de México. En ella se representa con gran detalle un episodio de la solemne procesión que tuvo lugar en la ciudad de México el 29 de octubre de 1727. Se observa el regreso de la imagen de la Virgen de Loreto al colegio de San Gregorio después de la novena celebrada en la catedral de México, cuyo objetivo fue implorar su socorro para acabar con la epidemia que asolaba a la capital. Es una de esas escasas y ricas fuentes empapadas de un instante de vida cotidiana que, además, permite apreciar el uso político, social y ritual del espacio urbano en el ejercicio del poder al poner en escena, públicamente, la jerarquía social y -después- conmemorarla pictóricamente. Se propone que la pintura conmemora una alianza entre los jesuitas y las más altas autoridades novohispanas.

Palabras clave: procesión, ritual urbano, Virgen de Loreto, Ciudad de México, epidemia

Este estudio gira en torno a una pintura localizada en la capilla del Rosario de la parroquia de San Pedro Apóstol, dentro de la localidad de San Pedro Zacatenco, en la delegación Gustavo A. Madero de la Ciudad de México. Se trata de un óleo sobre tela de gran formato (2.90 x 3.80 m) que representa con gran detalle la solemne procesión que tuvo lugar en la ciudad de México el 29 de octubre de 1727. En ella se observa cómo se regresa la imagen de la Virgen de Loreto al colegio de San Gregorio después de la novena celebrada en la catedral de México, cuyo objetivo fue implorar su socorro para acabar con la peste que asolaba a la capital. Es una de esas escasas y ricas fuentes empapadas de un instante de vida cotidiana que, además, permite apreciar ciertos aspectos del plano urbano. En especial, se le da protagonismo al uso ritual del espacio para el ejercicio del poder poniendo en escena, públicamente, la jerarquía social y -después- conmemorarla pictóricamente. Como es bien sabido, las procesiones en el mundo hispánico moderno no eran meras ocasiones celebratorias sino acontecimientos complejos en donde los actores involucrados se identificaban y reafirmaban su lugar a partir de un ritual marcado por un fuerte protocolo. Este se activaba en la procesión a partir de la ubicación de cada cuerpo social en el espacio físico, un elemento fundamental para el creador intelectual de esta pintura. Asimismo, esta pintura -en donde el orden tiene un papel fundamental- refiere a los ideales ilustrados dieciochescos y el espíritu de reforma que paulatinamente llevará a las autoridades locales a buscar un mayor control sobre el uso público del espacio urbano.

El colegio-seminario de San Gregorio se estableció en 1573 para enseñar doctrina cristiana, primeras letras, canto, y música a los hijos de los indígenas nobles. Inicialmente San Gregorio contó con el financiamiento de los indios del pueblo de Tacuba para una edificación modesta de techo pajizo hasta bien entrado el siglo XVII. Durante casi toda la centuria, San Gregorio estuvo anexo al Colegio

Máximo de San Pedro y San Pablo, del cual dependía institucionalmente. Gracias a la intervención del jesuita Juan Antonio Núñez de Miranda, en los primeros años de la década de 1680 se consiguió la donación de uno de los vecinos más ilustres de la ciudad de México, que permitió la reconstrucción de la vieja iglesia entre 1682 y junio de 1685.

Paralelamente, hacia 1675, dos jesuitas jóvenes, Juan Bautista Zappa y Juan María Salvatierra, embarcaron para el Virreinato novohispano desde Italia y se empeñaron en relanzar la devoción a la Virgen de Loreto en la iglesia de San Gregorio. Para ello, Zappa hizo traer una copia de las cabezas y manos de la escultura original en Italia de la Virgen y el Niño Jesús, “tocada al original” el cual se suponía una imagen realizada por san Lucas. Esta escultura se completó en la Nueva España y se exhibía como una imagen de vestir luciendo trajes y joyas donadas por las damas de la elite novohispana. Debido a que Zappa fue asignado a Tepotzotlán, dejó el proyecto de la Virgen de Loreto en San Gregorio, que contemplaba la novedad de reproducir la Santa Casa de Loreto, en manos de su amigo y compañero, Juan María Salvatierra quien lo concluyó el 5 de enero de 1680. En mayo de 1686, ésta primera casa-capilla novohispana de la Virgen de Loreto se reconstruyó y, en 1715, se edificó un camarín gracias al patrocinio de Juan Clavería Villareales. Los donativos a la imagen fueron en aumento y, en 1728, Juan Ignacio Castoreña y Ursúa, chantre de la catedral y obispo electo de Yucatán, la coronó con una tiara de oro y diamantes valuada en más de cuatro mil pesos. Finalmente, una tercera reconstrucción de la casa-capilla, que se puede entender como un empeño votivo tras la epidemia de 1737, se dedicó el 9 de diciembre de 1738 con sermones y procesiones. La novedad arquitectónica de la tercera capilla fue la elevación de un cimborrio que permitió iluminar el espacio mejor que nunca, aunque algunos devotos se quejaban que la mayor luz no les permitía ver bien a su preciada Virgen.

Durante la primera mitad del siglo XVIII la sociedad novohispana vivió los efectos de algunas crisis agrícolas resultado de las bruscas variaciones en el precio de los productos que tenían efectos en la desocupación, emigración, bandolerismo y epidemias. En junio de 1720 hubo una falta de lluvias por lo cual la ciudad de México tuvo una carestía de maíz. El año siguiente hubo escasez de éste debido más a la especulación que a la carencia del producto y los comerciantes prefirieron guardarlo, e incluso en 1724 se registraron trojes con grano agorgojado. Ese año se liberaron las reservas de la alhóndiga aunque fueron insuficientes. Entre 1724 y 1726 la carestía de maíz también provocó escasez de carne. Lo sucedido se trató más de una crisis de abastecimiento provocada por la especulación lo que también causó ciertas enfermedades entre la población. Estos son los hechos que de alguna forma desencadenaron el brote del sarampión y el origen de la pintura procesional.

El camino procesional que es posible apreciar en la pintura es excepcional en su grado de detalle y nos permite analizar y entender la relación entre las procesiones, el espacio urbano de la ciudad de México y la sociedad mejor que la mayoría de las pinturas de este género que nos han llegado. La procesión inicia en la puerta poniente de la catedral y se dirige hacia la actual calle de Monte de Piedad (antiguamente, del Empedradillo), sigue por República de Brasil (antes, Santo Domingo) y da vuelta hacia la calle de Luis González Obregón y San Ildefonso (antes, Cordobanes, Monte Alegre y El Monte Pío). Sin embargo, antes de llegar a su destino el cortejo se desvía brevemente hacia la iglesia del convento de la Encarnación haciendo uso de sus puertas pareadas para el ingreso por una de ellas y su salida por la otra. La idea de que la imagen parara y pasara por dentro de diversas iglesias en su camino es habitual y corresponde al deseo de que el poder taumatúrgico de la imagen beneficie a la mayor superficie de la ciudad posible. Su recorrido, por lo tanto, es un acto de re-sacralización y significación pública de los espacios urbanos y religiosos más destacados en su entorno.

El elemento arquitectónico religioso de mayor importancia en el cuadro, además de la catedral y el convento de la Encarnación, es la capilla de los talabarteros dedicada a la Santa Cruz. Esta se encontraba casi en el cruce de las actuales calles de Monte de Piedad y Tacuba. Los talabarteros (o guarnicioneros) tenían sus casas justo frente al lado norte de la catedral y formaron una hermandad. Si bien desde 1607 iniciaron gestiones para colocar una cruz fue hacia 1643 que lo consiguieron y

en 1667 fue colocado un chapitel para cubrirla. Este aspecto (anterior al año de 1751 en que se reedificará la obra para rehacer la bóveda, las claraboyas y las puertas) es precisamente el que es posible apreciar en la pintura.

En el lado derecho del lienzo, al final de la procesión, se ubican los maceros presidiendo al cuerpo de regidores y alcaldes (ayuntamiento de la ciudad) y a la Real Audiencia, todos con sus respectivas pelucas. Los primeros constituyen un grupo de aproximadamente diez o doce caballeros vestidos de civil atrás de los cuales se ubican dos señores con toga y varas que –quizá– sean los alguaciles de la sala del crimen de la Audiencia (que rondaban la ciudad de noche para evitar tropelías) tras los cuales –finalmente– marchan los ministros de la Real Audiencia. El siguiente grupo hacia el lado izquierdo, también presidido por un par de maceros, está constituido por señores doctores universitarios. Aquí cuatro individuos traen dos mucetas, una azul abajo y una blanca sobrepuesta. Esta última corresponde a la facultad mayor de teología, en que están doctorados, mientras que la azul a la de filosofía o artes que, al ser facultad menor, sólo otorgaba como grado máximo el de maestro. Así, las mucetas y borlas de color blanco y azul evidencian que se trata de doctores en teología y maestros de filosofía o artes. Algo curioso es que el pintor los ha representado en plena discusión. Dado que sus hábitos simultáneamente muestran que se trata de tres frailes (dominico, franciscano y mercedario) y un sacerdote secular, es posible aventurar que la controversia tiene que ver con su precedencia en la procesión. Esto no era un fenómeno infrecuente en los acontecimientos públicos y, simultáneamente, sirve para activar la composición y dar cierto movimiento al cuadro. Dentro de este mismo grupo de universitarios la pluralidad es evidente. Vemos a algunos con muceta amarilla (de la facultad de medicina), otros con verde (en derecho canónico o cánones) y otros más con muceta y borla roja insignias que aluden a la facultad de Leyes o Jurisprudencia. Además, se han representado dos modelos distintos de bonetes; al parecer, para distinguir a los universitarios seculares o laicos de los eclesiásticos. Curiosamente, un canonista (de verde) ubicado entre unos y otros lleva su atención hacia la discusión que tiene lugar entre los doctores eclesiásticos. El grupo siguiente ocupa el lugar protagónico del cuadro y en él encontramos al arzobispo José de Lanciego y Eguilas (1655-1728) –mirando hacia fuera de la composición– acompañado de miembros de su cabildo y del clero de la catedral, los cuales portan velas –ya casi consumidas–, cargan las andas y horquillas o sostienen las varas del palio de la preciada imagen. El máximo gobernante eclesiástico de la Iglesia indiana va presidido por dos capitulares uno con capa pluvial y otro con dalmática, y seguido por su caudatario que lleva la capa magna y, seguramente, también por su capellán o maestro de ceremonias. Asimismo, lo flanquean los capitulares que hicieron el oficio de diácono y subdiácono y que, al igual que el clero de la catedral, visten sotanas negras y sobrepelliz con sus respectivos espolones en las mangas. Sin embargo, aquí, de la misma manera que el prelado, no portan sus bonetes en la cabeza, sino que los llevan en las manos. El pintor ha tenido el cuidado de presentar con detalle el estricto protocolo que seguían estos acontecimientos. No sólo ha retratado al prelado sino también al deán Antonio Villaseñor y Monroy quien, como vemos, se colocó a su lado derecho y fungió como su diácono durante la procesión. Mucho más adelante, en la parte superior izquierda del cuadro, es posible distinguir a los grupos de religiosos mercedarios, agustinos, franciscanos y dominicos, ordenados por antigüedad y portando cruces y ciriales, que ya han abandonado el templo del convento de la Encarnación.

Pensamos que la procesión fue encabezada por todas las cofradías de indios y españoles con sus insignias y luces así como terceras órdenes. Si el virrey asistió, habría cerrado la comitiva. El espacio público, a su vez, está vestido con coloridas colgaduras colocadas en balcones o ventanas. De acuerdo a la inscripción del cuadro, la pintura registraría una de las procesiones y rogativas organizadas en la ciudad para mitigar los efectos de la epidemia y sus primeros brotes, ocurridos desde 1726 aunque en ese año no encontramos menciones en las actas de cabildo de la ciudad o de la catedral. Las menciones aparecerán el año siguiente, cuando la enfermedad cobró mayor fuerza. Sorprendentemente, no existe un registro documental en las actas de los cabildos de la ciudad y la catedral sobre

la procesión de la Virgen de Loreto de 1727. Aun así, sabemos por diversas fuentes, incluyendo el sermón mencionado antes, que el domingo 19 de octubre a instancias del ilustrísimo señor don Carlos Bermúdez de Castro (1669-1729), arzobispo de Manila y antes canónigo doctoral de la iglesia metropolitana; la imagen de la Virgen de Loreto salió de su casa y que en la catedral se le celebró un novenario antes de regresar en solemne procesión el día miércoles 29 de octubre. Dado el recorrido de la marcha en el cuadro, es evidente que representa el regreso de la imagen a su templo. A este respecto, Cayetano de Cabrera y Quintero registró que, en 1727, gracias a la intercesión de la Virgen de Loreto, se curó a la ciudad de la epidemia disfrazada de sarampión y en enero de 1728 la Gaceta de México publicó que el mal ya había cesado “del todo” en la ciudad. Todo parece indicar que el novenario fue improvisado. Quienes dan cuenta de esta salida e insisten en que la iniciativa de la rogativa surgió del cabildo eclesiástico (ya sea el arzobispo Lanciego y Eguilas o Bermúdez de Castro) y no de la Compañía son –sobre todo– los jesuitas, aunque también Cabrera y Quintero y el canónigo de la catedral Bartolomé Felipe de Ita y Parra. En este aspecto las fuentes y la pintura coinciden y otorgan mayor protagonismo a miembros del cabildo y el entorno del arzobispo. De esta manera, la pintura contribuye a conmemorar el respaldo que las más altas autoridades eclesiásticas le dieron a la Virgen de Loreto en este momento. Los jesuitas, por contraste, se “marginan” aunque sólo en apariencia pues todo parece indicar que aparecen en la esquina izquierda del primer plano, saludando al clero secular.

Este detalle nos hace pensar que el patrocinador del cuadro pudo haber sido un miembro del cabildo –quizás el propio Bermúdez de Castro (aunque su retrato en el cuadro todavía no se ha podido identificar)– pero también algún jesuita. Entre ambas posibilidades, está la idea de la fructífera colaboración que a menudo surgía de la extensa red de relaciones sociales y religiosas que manejaba la Compañía de Jesús y que, en este caso, les pudo ayudar a promover una devoción que iba en aumento en las primeras décadas del siglo XVIII. Pasados unos años, estos grandes lienzos eran los que construían historia y memoria para un público general. De haber estado colgada en alguna parte de la iglesia de San Gregorio, este cuadro celebraría un acto en el cual la ciudad de México buscó auxilio en la Virgen de Loreto y sus más altas autoridades religiosas y civiles le brindaron todo su apoyo.

Dado el éxito que tuvo la imagen como salvaguarda, su culto creció notablemente. El cambio más significativo fue la mayor participación de las autoridades civiles en sus fiestas. A partir de ese momento, el cabildo civil iría a la iglesia de San Gregorio para la fiesta de la Virgen. Así, la procesión que vemos en el cuadro abre una nueva etapa para esta devoción en Nueva España que ha logrado trascender el ámbito jesuítico de San Gregorio. Antes del descubrimiento de la pintura en el año 2002 habría sido fácil minimizar la tremenda importancia de la victoria que en 1727 tuvo la imagen de la Virgen de Loreto cuando se le concedió el enorme privilegio de ser llevada a la catedral. El deseo de representar la ruta procesional en su totalidad es excepcional y refiere al interés jesuita de controlar el espacio urbano y la escenificación pública. De este modo, aunque este género de pinturas que representan procesiones es parte de un género establecido en el México colonial, cada una de ellas es distinta. A los artistas se les solicitaba representar partes específicas del camino, así como a ciertos grupos e individuos. La selección se hacía en colaboración con los patrocinadores lo cual ofrecía variaciones dentro de la estandarización del género. Más aún, al parecer era importante que tuvieran un mensaje subyacente, político, dentro de la matriz de la ciudad y más allá de la necesidad de celebración inmediata. El sentido de orden proyectado en la pintura no solo se trata de la manera como diferentes grupos son representados real e idealmente sino también de la manera ordenada en que las calles de la ciudad se presentan y el papel de parteaguas que el acontecimiento tuvo en la historia.

[Parte de este ensayo está basado en una versión anterior publicada en la revista *Encrucijada* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), vol. 1, 2009, pp. 23-51 titulada “Solemne procesión de la imagen de Nuestra Señora de Loreto: la epidemia de sarampión en 1727”. http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf]



Fig. 1. Anónimo, Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 2. Detalle central de la pintura con el arzobispo en el centro: Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 3. Detalle del lado izquierdo de la pintura: Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 5. Detalle del lado derecho de la pintura: Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra. Sra. de Loreto en 1727, ca. 1727-28, óleo sobre lienzo, 290 x 380 cm, Iglesia de San Pedro, Zacatenco (Cd. de México). Fotografía: Pedro Ángeles (Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 2009.



Fig. 6. Francisco Martínez, Retrato de José de Lanciego y Eguilas, primera mitad del s. XVIII, óleo sobre lienzo, 113 x 84 cm, Museo Nacional del Virreinato-INAH, Tepotzotlán. Fotografía: Museo Nacional del Virreinato. © Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.



Fig. 7. Anónimo, Retrato de Antonio Villaseñor y Monroy, s. XVIII, óleo sobre tela, 89.7 x 119 cm, Museo Nacional del Virreinato-INAH, Tepotzotlán. Fotografía: Museo Nacional del Virreinato. © Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación. Temporalidades, vol. 173, exp. 5, fs. 18v-22.

Archivo Histórico del Arzobispado de México. "Oficio del virrey Iturrigaray sobre el traslado de la imagen de Nuestra Señora de Loreto sita en el Real Colegio de san Gregorio al convento de carmelitas de Santa Teresa la Nueva", Fondo episcopal, caja 153, exp. 30.

- Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. C.G., t. 120, rollo 2, *Copia del extracto de la creación y principios del Colegio de san Gregorio de esta Capital*, fs. 112-117v.
- Archivo Histórico del Distrito Federal. Ayuntamiento, Actas de Cabildo.
- Archivo Histórico Nacional, Madrid. *Gacetas de México*. Diversos. Documentos de Indias, nº 537.
- Archivo de la Catedral Metropolitana de México. vol. 30.
- Archivo de la Catedral Metropolitana de México. Deán y Cabildo de la catedral de México, *Diario Manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se practica, y observa en su Altar, Coro, y demás, que le es debido hacer en todos, y cada uno de los días del año. Arreglado en todo a su erección, estatutos, cartilla, costumbres, fundaciones, y rúbricas para su más puntual e inviolable observancia*, 1751.
- Fototeca Constantino Reyes Valerio-Coordinación Nacional de Monumentos Históricos INAH-CO-NACULTA, MXC-56.

Bibliografía

- Alcalá, Luisa Elena, Patricia Díaz y Gabriela Sánchez. “Solemne procesión de la imagen de Nuestra Señora de Loreto: la epidemia de sarampión en 1727”. *Encrucijada* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), vol. 1 (2009). http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf
- Alcalá, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*. Edited by María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda and Cécile Vincent-Cassy. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 104, 2008, 171-193.
- Alcalá, Luisa Elena. “Loreto y Guadalupe. Los jesuitas y la compleja construcción del panteón mariano novohispano”. *XXV Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Historia, Nación y Región*. Zamora: Colegio de Michoacán, 2007, 281-314.
- Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión*. México: J.M. Lara, 1842.
- Avendaño, Ramón. “Patronos celestiales. Con P de protección y pandemia”. *La evangelización novohispana. Rupturas y pervivencias*. México: INAH Dirección de Lingüística-Coordinación de Antropología, 2020.
- Bazarte, Alicia. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1989.
- Bargellini, Clara. “El arte en las misiones del norte de Nueva España”. *El Arte en las Misiones del Norte de Nueva España 1600-1821*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009.
- Berndt, Beatriz. “Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España”. *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860*. Ed. Jaime Soler Frost. México: MUNAL-INBA-IIE, UNAM, 2000, 92-103.
- Berndt, Beatriz. “Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político”. *Relaciones* 101, vol. XXVI (2005): 227-259.
- Cabrera y Quintero, Javier Cayetano de. *Escudo de Armas de México*. México, 1746.
- Cuadriello, Jaime. “San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y virrey de las Indias”. *Memoria: Revista del Museo Nacional de Arte*, no. 1, 1989.
- Cuadriello, Jaime. *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. México: Museo Nacional de Arte, 1999.
- Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

- Decorme, Gerard. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1562-1767*. Vol. 1. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. México: Porrúa, 1976.
- Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano* (1755). Introducción de Antonio Rubial. México: CNCA, 1995.
- Gacetas de México. Castorena y Ursúa (enero-junio 1722) – Sahagún de Arevalo (1728-1742)*. Ed. Francisco González de Cossío. México: SEP, 1949.
- Gómez, Vicente. *El Costumbrero de la Catedral de México 1819*, (facsimile). San Cristóbal de las Casas: Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástica-Diócesis de San Cristóbal de las Casas, 2004.
- Kagan, Richard. *Urban Images of the Hispanic World 1493-1793*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Leal, Luis. “Dos cuentos olvidados de Vicente Riva Palacio” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 7, no. 27 (1958): 65-66.
- Molina del Villar, América. *Por voluntad divina: escasez, epidemias y otras calamidades en la Ciudad de México, 1700-1762*. Tlalpan: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1996.
- Orozco y Berra, Manuel. *Diccionario Universal de historia y geografía*. Coordinated by Antonia Pi-Suñer Llorens. México: UNAM, 2000.
- Orozco y Berra, Manuel. *Memoria para el plano de la ciudad de México*. Mexico, Imprenta de Santiago White, 1867.
- Otaola Montagne, Javier. “El caso del Cristo de Totolapan. Interpretaciones y reinterpretaciones de un milagro”. *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 38, enero-junio (2008): 19-38.
- Ragon, Pierre. “Los santos patronos de las ciudades del México central (siglos XVI y XVII)”. *Historia mexicana*, n° 206, oct.-dic. (2002): 361-389.
- Ramos, Frances. “Celebrating the Patriarch(s) of Puebla: The Municipal Council and the Cult of Saint Joseph”. *Festivals & Daily Life in the Arts of Colonial Latin America, 1492-1850*. Papers from the 2012 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum. Edited by Donna Pierce. Denver: Denver Art Museum, 2014, 73-96.
- Ramos, Frances. *Identity, Ritual and Power in Colonial Puebla*. Tucson: The University of Arizona Press, 2012.
- Rubial García, Antonio. “Las fiestas de traslación”. *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal*. Universidad del Claustro de sor Juana-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Vol. IV. Núm. 1-2 (2008-2009): 9-28.
- Ruiz, Sonia. *La Plaza de Loreto*. México: INAH, 1971.
- Sánchez de Tagle, Esteban. *Los dueños de la calle. Una historia de la vía pública en la época colonial*. México: INAH-DDF, 1997.
- Sánchez Reyes, Gabriela. “La fundación de cofradías de San José en la Nueva España”. *Die Bedeutung des hl. Josef in der Heilsgeschichte. Akten des IX. Internationalen Symposions über den heiligen Josef*, vol. II. Edited by Johannes Hattler and Germán Rovira. Francfort del Meno: Internationaler Mariologischer Arbeitskreis Kevelaer, 2006, 739-56.
- Santiago Cruz, Francisco. “Pórtico”. *Reglamento para los mercados de México, edición facsimilar de la impresión hecha en 1791 por don Felipe de Zúñiga y Ontiveros*. México: Bibliófilos Mexicanos, A.C., 1976.
- Sentíes R., Horacio. *La Villa de Guadalupe: historia, estampas y leyendas*. México: Ciudad de México Librería y Editora, 1992.
- Sigaut, Nelly. “Azucenas entre espinas: el Traslado del convento de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid en 1738”. *Arte y vida cotidiana: XVI Coloquio internacional de historia del arte*. México: UNAM, 1995, 199-215.

- Tovar de Teresa, Guillermo. *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido*. México: Vuelta, 1991.
- Vargaslugo, Elisa y María Josefa Martínez del Río de Redo. “Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe, 1709”. *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. México: Azabache, 1994.
- Venegas, Miguel. *El apóstol mariano representado en la vida del V. P. Juan María de Salvatierra*. México: Doña María de Ribera, 1754.
- Ytta y Parra, Bartholomé Phelipe de. *Consejera de la salud María Santísima en su soberana imagen de Loreto, que venera esta corte mexicana en su colegio de san Gregorio de la sagrada Compañía de Jesús. Sermón moral, que predicó en esta santa metropolitana catedral iglesia de México el doctor y maestro, don Bartholomé Phelipe de Ytta, y Parra, ... en el día miércoles 29 de octubre año de 1727, último del novenario que por la epidemia que esta ciudad padecía, le celebró esta santa iglesia*. México: Imprenta real del superior gobierno de los herederos de Miguel de Rivera, 1728.
- Zambrano, Francisco y José Gutiérrez Casillas. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. México: Editorial Tradición, S.A., 1977-1981.

Dra. Luisa Elena Alcalá

Universidad Autónoma de Madrid, España
elena.alcala@uam.es

Dra. Patricia Díaz Cayeros

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México
cayeros@comunidad.unam.mx

Mtra. Gabriela Sánchez Reyes

Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, México
gabysare@gmail.com