

ENFOQUES

Pierre Ragon*

SANTIDAD Y DEVOCIÓN EN EL SIGLO XVIII: UNA ANTIGUA IMAGEN DE PEDRO DE SAN JOSÉ BETANCUR

El 30 de julio de 2002, estando en la capital de Guatemala durante su tercer viaje a Centroamérica, el papa Juan Pablo II anunció la canonización del bienaventurado Pedro de San José Betancur, fundador de la congregación de hermanos hospitalarios de Belén. De ese modo le daba a Centroamérica su primer santo. Era el desenlace de un largo proceso que había comenzado en Santiago de Guatemala hacía cerca de tres siglos y medio, el mismo año de la muerte del hermano Pedro Betancur, en 1667, cuando Manuel Lobo, su confesor, publicó la primera historia de su vida. Originario de la isla de Tenerife, Pedro Betancur había llegado a Guatemala en 1651. Un año y medio más tarde, a los veintiséis años de edad, encontrándose relativamente aislado, empezó estudios con el propósito de llegar a ser sacerdote, pero fracasó en su intento. Fue entonces cuando dedicó su vida a los pobres antes de morir en olor de santidad.

* Pierre Ragon es doctor en historia por la universidad de Paris I (Panthéon-Sorbonne, Francia) y profesor titular de la cátedra de historia moderna y contemporánea de América Latina en la Universidad de París Oeste Nanterre La Défense. Ha trabajado temas como la historia de la conquista y la evangelización de México y la historia religiosa de la Nueva España. Actualmente se dedica al estudio de la historia política de la Nueva España durante el siglo XVII. Entre sus trabajos más recientes publicados en español se encuentran “Servir a la corona: los pasos en falso del conde de Baños, virrey de la Nueva España (1660–1664)”, en *Anuario de Estudios Americanos* 67: 1 (2010), págs. 157–187; “Nueva España, Nueva Inglaterra, dos fronteras de Cristiandad”, en *Historia y Grafía* 36 (2011), págs. 139–168; “La elección del santo patrono en el México del siglo XVI”, en Víctor M. Franco Pelletier, Danièle Dehouve y Aline Hémond, editores, *Formas del voto. Prácticas de las asambleas y toma de decisiones: un acercamiento comparativo* (México: CIESAS-IFE, 2011), págs. 169–182. Su dirección de correo electrónico es pierre.ragon@orange.fr.

Unos treinta años después de su muerte se inició una investigación oficial cuyo largo proceso estuvo marcado, a lo largo de las décadas, por nuevas publicaciones y la acumulación de toda una imaginería piadosa destinada a mantener viva la memoria del siervo de Dios a la espera de su beatificación. Aquí presentamos un ejemplo de esta producción.

Las obras en mención eran bastante variadas, formadas de pinturas y, para los más humildes, de grabados de ejecución muy desigual, producidas en todas las ciudades importantes en donde los betlemitas hacían presencia o estaban representados: Santiago de Guatemala, México, Puebla, Lima o bien Roma. La figura del siervo de Dios no estaba marcada en ese entonces con signos distintivos, rayos o aureola, que habrían contravenido las reglas de Urbano VIII. En cambio, se le ve en aquellas imágenes dedicarse a alguna obra de caridad, entregarse a una meditación piadosa o dedicarse a uno u otro acto de devoción. Así, las actas impresas del proceso de canonización por la Congregación de Ritos (*Sacra rituum congregazione*, t. 3, 1762), están acompañadas por un grabado romano de I. Faldoni (1759) que muestra a Pedro de San José en su hospital reconfortando a dos niños enfermos. Una imagen grabada en Lima después del reconocimiento de la heroicidad de sus virtudes lo pone en escena en meditación ante un cráneo bajo un cielo abierto. La que ilustra la hagiografía que Francisco Antonio de Montalvo hace de él (*Vida admirable...*, 1683) lo muestra orando delante de un altar consagrado a la Virgen.¹ Circula una muy abundante iconografía que lo muestra caminando por la ciudad con la bacina en la mano recogiendo la limosna para sus obras. Es así que aparece en el cuadro conservado en el convento de San Francisco de la Antigua y en algunas imágenes piadosas.² Por último, a veces se le ve con una campanilla en la mano, en busca de las almas sufrientes en el Purgatorio. En algunos casos, el abogado encargado de defender la causa del santo ante la Santa Sede financiaba la producción de esas imágenes, utilizando para ello una parte de las limosnas recogidas. Era para aquél la manera de movilizar la opinión pública a favor de su objetivo, de afianzar también la reputación del “santo” y, a lo mejor, de suscitar nuevos milagros. Estos grabados, impresos en formato individual, circulaban solos y otros se producían para ilustrar las obras que se le dedicaban, en el caso en que sus autores no retomaran imágenes que ya existían.

¹ Agustín Millares Carlo y Miguel Hernández Suárez, “San José Bethencourt, Pedro de”, en *Biobibliografía de autores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975), tomo 6, pág. 238.

² José García de la Concepción, *Historia Bethlemítica. Vida ejemplar y admirable del venerable... Pedro de San Joseph Betancur, fundador de el regular instituto de Bethlehen en las Indias Occidentales* (Sevilla: J. de la Puerta, 1723) (reedición en Guatemala, C. A., 1956), pág. 259.



Troncoso, "El Ve. P. Pedro de S. Joseph Betancur..." (Mexico, 1748), en *Regla, y constituciones de la sagrada religion bethlemitica* (México, 1751), Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, BH FG 3244.

Éste es el caso del documento que aquí se presenta, un grabado en cobre producido en el taller mexicano de la familia Troncoso en 1748 e incluido al principio de la primera edición de la *Regla y constituciones de la sagrada religión bethlemítica*, obra publicada tres años más tarde. La firma del artista y la fecha aparecen en la parte inferior derecha. Desde finales del siglo XVI, el arte del grabado era cultivado en la capital del virreinato, en donde floreció, en especial en la segunda mitad del siglo XVIII, período en el cual los talleres se multiplicaron antes de declinar como consecuencia de los disturbios políticos de principios del siglo XIX. En ese período dos Troncoso se encontraban activos en México, Diego y Baltasar. Del primero se conocen más de cuarenta obras, en su mayoría producidas entre 1747 y 1766: una veintena de imágenes piadosas, trece blasones, seis retratos (entre ellos uno de fray Pedro de San José Betancur), dos mapas y una alegoría. La obra del segundo (1743–1765), su contemporáneo, parece haber sido menos importante, aunque su reputación era mayor.³ Se le han podido atribuir unos quince grabados entre los cuales figura la hermosa página de frontispicio del *Escudo de armas* de Cayetano de Cabrera y Quintero (1746) y, al parecer, la imagen que nos interesa aquí.⁴ En ese entonces, los Troncoso estaban entre los mejores artistas de la capital.

Esta representación del siervo de Dios es guiada por una opción iconográfica: aquí, como en la fachada de la iglesia de Belén en La Antigua, se le muestra orando y formando parte de una escena de la Natividad. Este tema no era una novedad ni en la iconografía de fray Pedro de San José ni en la de su congregación. Ignorado por Montalvo en la década de 1690 y abandonado por la Congregación de los Ritos a partir de la década de 1760, parece al contrario que haya sido preferido desde la década de 1720 hasta esa fecha. En efecto, en Sevilla, José García de la Concepción lo había escogido para formar la escena central del frontispicio de la *Historia Bethlemítica*, cuya edición data de 1723. El artesano del grabado encargado, A. Guetiers, había escogido representar en esa ocasión la adoración de los pastores, sin pretender incluir a fray Pedro en la escena. En México, Francisco de San Buenaventura también eligió el tema de la Natividad para introducir su *Instrucción para novicios de la religión bethlemítica* cuando la publicó en 1734 y reeditó en 1738 con el impresor Joseph Bernardo de Hogal. Este opúsculo incluye una imagen torpe y de mediocre ejecución firmada por Francisco de Amador, un grabador conocido sobre todo por sus

³ Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78 (2001), pág. 116; y Medina, *La imprenta en México*, vol. 1, págs. CCX–CCXI.

⁴ Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España* (México: Ediciones Arte Mexicano, 1948), págs. 13–16, 544 y subsiguientes.

escudos de armas. Bajo una figura celeste de Dios Padre, el Hijo es representado en la cuna frente a un arcángel, mientras que una Virgen muy masculina y San José, ubicados de uno y otro lado, aparecen orando, en una simetría perfecta. Eso no es todo. En 1737, en Roma esta vez, Jerónimo Frezza también había escogido una imagen de la Natividad para un grabado que Giuseppe della Madre di Dio ubicó luego en el frontispicio de su *Vida* de fray Pedro de San José Betancur. Cerca de treinta años más tarde, también en Roma, esta misma imagen fue utilizada tal cual al principio del libro *Regola e costituzioni della sacra religione betlemítica*. Se trata de la misma versión que Troncoso había retomado entre tanto, salvo alguno que otro detalle. Sin duda esta imagen circulaba ampliamente en México, donde debía ser bastante conocida cuando los betlemitas la ubicaron al principio de la *Regla y constituciones de la sagrada religión bethlemítica* (1751).

Ese tema de la Natividad no tiene nada de extraordinario. ¿Acaso Pedro de San José no había confiado su compañía a la protección de la Virgen de Belén? A partir de Montalvo, sus hagiógrafos nunca olvidaban relatar cómo, en Santiago de Guatemala, al regresar de un peregrinaje que lo llevó a visitar veintisiete iglesias de la ciudad en memoria de los veintisiete lugares que la Virgen habría recorrido el día de la Pasión, se decidió por la Virgen de Nuestra Señora de Santa Cruz (pág. 45). Fue entonces que, en una “casilla de pajas” cercana, la *Historia Bethlehemítica* dice que fundó un hospital bajo el patronazgo de la Virgen de Belén ya que “en Bethléhem nació en la pobreza de unas rudas pajas el infante Jesús, como médico de las humanas dolencias y como palabra para la enseñanza más útil” (págs. 175-176). De ese modo optó por anunciar la doble finalidad de su institución, al mismo tiempo hospitalaria y de enseñanza. Sin embargo, esta devoción no era un rasgo fundamental de la espiritualidad betlemita. Las *Regla y constituciones* de la congregación insisten con mucho más énfasis en la oración mental, concebida como una obligación cotidiana, la mortificación de la carne, que se exhorta tres veces por semana, y la lectura del *Contemptus mundi*; además, la recitación del Rosario y la adoración del santo sacramento alimentan a diario la vida espiritual de los betlemitas. En cambio, la fiesta de Navidad no es objeto de ninguna mención particular entre todas aquellas festividades del calendario litúrgico que los religiosos de Nuestra Señora de Belén tienen la obligación de celebrar: las de Cristo y la Virgen en su conjunto, las de los apóstoles y de Dominico, las de Francisco y Todos los Santos, las de José, de los arcángeles Miguel y Gabriel y, por último, de Santa Teresa (págs. 38-41).

En realidad, esta visión de la iconografía de la Natividad tiene que ver menos con la espiritualidad de los betlemitas que con las transformaciones que experimenta el sentimiento religioso en el seno del mundo católico de aquellos años. Efectivamente, el período está marcado por el éxito de las “tiernas devo-

ciones”, según la expresión seleccionada por el autor anónimo de *Pañalitos, faxas y cuna del niño Jesús*, un opúsculo de devoción cuya primera edición conocida en lengua española es una reimpresión mexicana de 1729. En este texto, como en nuestra imagen, el modelo, del que aquélla era la simple traducción, venía de Italia. Más adelante, esa espiritualidad centrada en la Natividad, las promesas de la Encarnación, los cultos marianos, la exaltación de San José y, de forma más general, de los santos y de la santa familia, conoció un éxito creciente.⁵

La imagen de Frezza que retoma Troncoso se inscribe perfectamente en este movimiento, mucho mejor en todo caso que los otros modelos disponibles hasta ese entonces, los de A. Guetiers y de Francisco Amador. El primero, en una composición separada por una línea vertical que aísla el espacio del nacimiento del grupo de pastores, situaba a María y José presentando al Niño Jesús a la adoración de sus únicos visitantes, en el fondo más maravillados que enternecidos. Francisco Amador por su parte, basado en una antigua fórmula, lograba la hazaña de poner en evidencia la trascendencia de la Trinidad en una escena de la Natividad. Su grabado se organiza en torno a un eje central en el que se inscriben de arriba a abajo Dios Padre, la Paloma del Espíritu Santo y el Niño Jesús. José y María, la mula y el buey parecen haber sido representados con el único objeto de ofrecer un contenido terrestre al Dios encarnado. Nuestra imagen es muy diferente. En esta obra el centro es el Niño Jesús, al mismo tiempo iluminado y radiante de luz, mientras que prácticamente todas las miradas convergen en él. Esta luminosidad controlada sugiere de manera hábil pero discreta la divinidad de Cristo, y así mismo permite al artista organizar su composición como una escena doméstica familiar. Se ve aquí un flujo de luz que se difunde sobre él desde un cielo abierto, figura de la presencia divina, y que a su vez es emitida por el Niño: de ese modo alcanza a inundar los rostros, los hombros y las manos de la Virgen, de José y del personaje que ora, representado en la esquina inferior izquierda, los rostros y las manos del personaje que parece encantado y del siervo de Dios.

El recurso no era novedoso y, desde hacía varios siglos, los más grandes artistas habían recurrido a este procedimiento. Basta pensar en la *Adoración de los pastores* de Caravaggio, considerado durante mucho tiempo como su inventor,⁶ en la interpretación que Diego Ribera efectuó de la escena (museo del Louvre) o también en la espectacular versión que efectuó el pintor valenciano

⁵ Pierre Ragon, *Les Saints et les images du Mexique (XVI^e-XVIII^e siècle)* (París: L'Harmattan, 2003), págs. 266-273.

⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 tomos (París: PUF, 1955-1959), t. II-2, págs. 226-227.

Juan Do, conservada en el museo de la Academia Real de Bellas Artes de Madrid. De hecho, casi siempre los pintores mexicanos adoptaron ese mismo esquema. En esta composición, el Niño capta la atención de los cinco personajes que lo rodean. La Virgen, tiernamente inclinada sobre él, parece envolverlo, mientras que José se acerca y tiende suavemente la mano para sostenerlo. El orante y el siervo de Dios completan el círculo que le rodea si bien dejan un espacio vacío por donde pasa la mirada del espectador. Unos pasos más atrás, un dichoso pastor lleva su mano al gorro para descubrirse en el instante en que percibe al Niño Jesús. Trazando ese gesto del brazo pero también el movimiento que hace el pastor con la mano izquierda levantando su bastón, el artista transmite cierta dinámica en un momento preciso, el de la llegada de los pastores. Los tres pastores forman, en efecto, un grupo en movimiento, captado en el momento de su entrada. El primero, al descubrir la escena, se detiene mientras que sus dos compañeros, detrás, no han sido afectados todavía por la revelación que lo conmueve. Parecen charlar marcando una pausa antes de atravesar el último pasaje que los separa del grupo central. La dispersión de los pastores a lo largo de una diagonal marcada por ruinas antiguas, figuras clásicas de la caída del paganismo, dan al conjunto una gran coherencia: representan al antiguo mundo de idolatría que descubre el mundo nuevo de la fe católica. Naturalmente, es a este grupo al que hay que relacionar con el angelote que lleva la filacteria "*Gloria in excelsis deo*" y la pequeña tropa celeste que lo rodea. En el texto del evangelio según San Lucas, los pastores de los alrededores que cuidaban los campos fueron avisados del nacimiento del Salvador por un ángel resplandeciente. Una tropa de ángeles se les apareció y les cantó su gloria (Lucas 2, 8-14). La unión en una misma escena de los dos episodios—el anuncio hecho a los pastores y la adoración de los pastores—era un procedimiento rápido utilizado con frecuencia. Aquí lo volvemos a encontrar.

Al mismo tiempo en que refuerza el realismo de la escena, el gesto de la Virgen descubriendo al Niño aparece como un compromiso astucioso entre dos tradiciones iconográficas y dos preocupaciones teológicas. El gesto es ambiguo, pero el tema retomado es aquel, tradicional, del Niño ofrecido en adoración. Una lectura literal de las escrituras habría implicado que el Niño estuviera cubierto. En efecto, según San Lucas, el ángel anuncia a los pastores el descubrimiento de "un recién nacido envuelto en pañales y acostado en un pesebre" (Lucas 2, 12). Sobre este punto, sin embargo, el uso había cambiado y la costumbre había llevado a que el Niño se representara desnudo. De esta manera se buscaba insistir en la encarnación del Señor.

La preocupación de pintar con veracidad no se lleva más allá, pues los personajes de María y José se entienden más como imágenes piadosas que como figuras realistas. Ambos son aureolados con énfasis, lo que los distingue claramente del grupo que los rodea. La feminidad de la Virgen, sin ser disimulada, se

reduce a su mínima expresión. Los senos apenas visibles, los cabellos, parcialmente cubiertos con un velo, no se muestran sino para revelar un peinado muy reservado, mientras que en el grabado de A. Guetiers aparece con una pesada cabellera parcialmente suelta. Sobre todo intriga su postura: más pequeña que José aunque parece de pie sobre una especie de tarima, es difícil saber con certeza cuál es su posición. ¿Estará arrodillada, vinculando así a los personajes orando con los que están de pie? Sobre todo parece, como la Virgen-relicario que sugiere, formar un cuerpo con la cuna de Cristo, ya que su busto se une con el lecho de paja. Del mismo modo, la representación de José se asemeja a la imagen de devoción. Se trata de un hombre joven y pulcro, barba bien cortada y cabello meticulosamente peinado, apoyado en un bastón flordelisado, símbolo de su virginidad. Esta representación, frecuente, no deja de revelar una toma de posición. Durante mucho tiempo, los exegetas, los teólogos y los artistas habían presentado a José como un hombre viejo en el momento del nacimiento de Cristo y, a mediados del siglo XVIII, todavía se dan representaciones de la Natividad donde aparece de ese modo. Se trataba al mismo tiempo de indicar su ausencia en el momento de la Pasión del Salvador y de impedir cualquier cuestionamiento sobre la castidad de la pareja que formaba con María. Desde principios del siglo XVI, a partir de los trabajos del dominicano Isolanus, la muerte de José en los brazos de Cristo se convirtió en el arquetipo de la muerte feliz. En la capilla del Calvario en La Antigua, lugar que frecuentó Pedro Betancur, se puede ver un cuadro de San José acostado en su lecho de muerte, asistido por Jesucristo. Esta obra fechada en 1664 ilustra el tema, que nunca desapareció, del padre putativo de Cristo patrón de la buena muerte. En la época moderna, el agonizante deja de ser necesariamente un anciano. En cambio, el hombre joven con el bastón flordelisado que aparece aquí es el José de los teólogos y los moralistas modernos que quieren promover el ideal de la familia cristiana y proponen al padre putativo de Jesús como modelo para todos los padres de la catolicidad. Aquí, José está muy presente y sugiere un gesto paternal perfectamente perceptible. Mientras que en numerosas imágenes de la Natividad San José aparece en segundo plano e incluso al margen de la escena central, aquí está casi tan cerca del Niño como la misma Virgen. Es para honrarlo que Pedro Betancur tomó en religión el nombre de hermano Pedro de San José.

Del mismo modo, la aspiración realista de representar el carácter miserable del pesebre contrasta con el deseo de glorificar la maternidad de María. A diferencia de bastantes artistas que ilustran de manera espectacular la pobreza del lugar de nacimiento del Salvador, Frezza y Troncoso apenas lo sugieren con discreción. El techo derruido desaparece entre las nubes que sostienen los angelotes y no se ven sino dos ramos de paja dibujados torpemente a cada lado de un trozo de pared derrumbado. La miseria del lugar también es sugerida por la mediocre factura de la cuna de Cristo, conforme a una tradición iconográfica

bien arraigada. Así, como ejemplo perfecto de lo anterior, puede mencionarse la *Adoración de los pastores* de Ribera conservada en el museo del Louvre. En el grabado que aquí nos ocupa, del mismo modo, está formada con pedazos de madera de recuperación ajustados con urgencia: los pies de la mesa que sostienen el lecho de paja son demasiado masivos y una barra, mantenida por un gran clavo bien visible, sobrepasa hacia adelante. La pesada plancha que sirve de base al conjunto es más original: por un lado, aparece como un objeto reciclado con sus dos cuñas ahora inútiles situadas en la esquina que aparece en primer plano, a la derecha; por otro lado, confiere cierta grandeza al conjunto, pues evoca una tribuna sobre la cual se hubiera instalado un trono. Por lo tanto, esta composición nos presenta la figura de la Virgen con el Niño (la Virgen de Belén, patrona de la congregación de los betlemitas) como una figura central. Por esa vía, en cierto modo, la Virgen del Niño se aparta de la escena de la Natividad para cobrar cierta autonomía. Se convierte en el verdadero objeto de esta obra. De hecho, la representación del pesebre está incompleta. La mula y el buey, dos elementos ausentes en las Escrituras pero muy presentes en la iconografía de la Natividad a pesar de las advertencias formuladas por el Concilio de Trento (1545–1563), se sitúan al margen de la escena. En el extremo izquierdo de la imagen, la mula, de acuerdo con su propia naturaleza, distraída por la brecha de luz que se abre en el cielo, se aparta de la escena principal. En cuanto al buey, de frente y con actitud enigmática, parece mirar al vacío. No se sabe si se debe ver en este animal al buey del pesebre o aquél que, según sus hagiógrafos en *Historia Bethlehémítica*, (págs. 266–267), rendía homenaje al santo, de quien habría descifrado, por alguna vía recóndita, su valor extraordinario.

Los dos últimos personajes, el hermano Pedro de San José Betancur, a la derecha, y el patricio en el ángulo inferior izquierdo, a diferencia de todos los demás, pertenecen al contexto reciente y no a la historia evangélica. Simbólicamente, el hermano Betancur lleva el hábito de su orden, a pesar de que durante su vida sólo utilizó el de los hermanos Terciarios de San Francisco. Conforme a la regla de su congregación, tal como aparece definido en el capítulo IV de la *Regla y constituciones*, esta prenda es de “pañó tosco y de color, como dicen, burriel, [...] la vestidura ceñida con un cinto de cuero negro hasta la latitud de dos dedos, [...] la capa del mismo genero, dos tercias mas corta que la sotana [...] y pies con solo cacles duros y gruesos [sic], estendidas las suelas”. Por último, sobre el hombro izquierdo, se adivina en forma de emblema, el signo distintivo de devoción de los betlemitas, es decir una representación de la Natividad. El siervo de Dios es captado en el instante en que se arrodilla; el movimiento de sus manos, la derecha sobre el corazón, y la izquierda abierta con la palma orientada hacia fuera son características del devoto. Los rasgos del rostro y sobre todo la curva del mentón aparecen redondeados, dándole cierta suavidad, lo que no siempre se encuentra en otros retratos del personaje. Esta imagen

no corresponde ni a sus primeras representaciones ni a las descripciones de sus hagiógrafos (Rosa Olivera, pág. 16). En el cuadro conservado en el convento de San Francisco o en el lienzo de la Casa Popenoe en La Antigua, aparece con la parte inferior del rostro más estrecha, forma que acentúa aún más una barba de forma aguda.

El patricio que aparece enfrente de él, reconocible por la fina calidad de su túnica, está arrodillado sobre una alfombra de hierba tupida; por esa razón, a diferencia de otros personajes, está ubicado en el mundo. El cesto de huevos colocado cerca de él lo señala como el donante. Así, la existencia de esta composición también permite recordar que la orden caritativa de los betlemitas, cuyo escudo aparece en el primer plano, vive de las limosnas que se le dan. Sin embargo, cabe destacar que Troncoso se haya empeñado en remplazar la ofrenda pintada por Frezza, un cordero con las patas atadas, por esta otra imagen. Es cierto que el cordero, tradicionalmente una de las ofrendas de los pastores, estaba torpemente dispuesto en la versión original, pues se encontraba al lado opuesto de los pastores. En cuanto al cesto de huevos, que comúnmente trae una pastora, es sin duda un elemento menos inoportuno puesto que es más neutro. Pero esta substitución también altera el valor espiritual del conjunto, ya que el cordero con las patas atadas prefigura el sacrificio de Cristo, mientras que el huevo, cuyo valor simbólico es considerable, representa por su parte la promesa de vida que elude la cuestión del paso por el sacrificio de sangre. De ese modo, esta opción permite al grabador perfeccionar la imagen apacible y optimista de la Salvación que quiso mostrar.

VIDAS ANTERIORES A 1821

Y TEXTOS REGLAMENTARIOS UTILIZADOS

Constituciones de la compañía bethlemítica aprobadas y confirmadas por la santidad de Innocencio undécimo. La formula que se ha de tener al tiempo de la recepción e ingreso de los hermanos que tomaren el habito en ella y la profesión solemne que han de hazer que es la misma (sacada a la letra) que dio la Sede Apostólica. Puebla: J. Pérez, 1707.

García de la Concepción, José. *Historia Bethlehemítica. Vida ejemplar y admirable del venerable... Pedro de San Joseph Betancur, fundador de el regular instituto de Bethlehen en las Indias Occidentales.* Sevilla: J. de la Puerta, 1723 (reedición en Guatemala, C. A., 1956).

Lobo, Manuel. *Relación de la vida, y virtudes del V. hermano Pedro de San Joseph Betancur de la Tercera Orden de Penitencia de N. seraphico P. S. Francisco, primer fundador del Hospital [sic] de Convalecientes de N. Señora de Belen,*

en la ciudad de Guatemala. Guatemala: J. de Piñeda Ybarra, 1667 (reedición en Sevilla, J. F. de Blas, 1673 y Guatemala, S. de Arévalo, 1735).

Madre di Dio, Giuseppe. *Storia della vita, virtù, doni e grazzi del venerabile servo di Dio P. F. Pietro di S. Giuseppe Betancur, fondatore dell'ordine Betlemítico nelle Indie occidentali, cavata da'Processi ordinari fatti per la sua beatificazione*. Roma: A. de Rossi, 1739.

Montalvo, Francisco Antonio de. *Vida admirable y muerte preciosa del venerable hermano Pedro de San Joseph Betancur, fundador de la Compañía Bethlemítica en las Yndias Occidentales compuesta por el doctor... natural de Sevilla, del orden de San Antonio de Viena y dedicada a la real majestad de la reyna madre dona Maria Ana de Austria*. Roma: N. A. Tinassi, 1683.

Regla, y constituciones de la sagrada religion bethlemítica, fundada en las Indias occidentales por el V. P. Fr. Pedro de San Joseph Betancur. [Ciudad de] México: Viuda de Bernardo de Hoyal, 1751.

Regola e costituzioni della sagra religione betlemítica fondata nelle Indie Occidentali dal venerable padre fr. Pietro di S. Giuseppe Betancur già impressa in Messico in lingua Spagnuola l'anno 1751 ed ora tradota in italiano e comprovata col testo latino originale delle apostoliche costituzioni. Roma: Giobattista Bernab-o e Giuseppe Lazarini, 1763.

Sac. rituum congregatione ... S. Jacobi Goattemalan. Beatificationis, et canonizationis ven. servi Dei Fr. Petri de Bettancur & S. Josepho, 6 tomos. Roma : SAC Riti, 1729–1771.

San Buenaventura, Francisco. *Instrucción para novicios de la religión bethlemítica compuesta por _____, ex asistente general de la misma religión dedicado a la Trinidad sacrosanta de la tierra, Jesús, María y Joseph*. [Ciudad de] México: J. B. de Hoyal, 1734.

Vázquez de Herrera, Francisco. *Vida y virtudes del venerable hermano Pedro de San José de Betancur ... ampliaciones a la Relación de la vida y virtudes del venerable hermano escrita por Manuel Lobo*. Transcritas y editadas por Lázaro Lamadrid Jiménez. Guatemala, s.p., 1962. El manuscrito es de 1705.

BIBLIOGRAFÍA

- Charbonneau-Lassay, Louis. *Le bestiaire du Christ: la mystérieuse emblématique de Jésus Christ* (París: A. Michel, 2011 [1940]).
- Cioranescu, Alejandro. “El proceso de canonización del beato Pedro de Béthencourt”, en *Revista de Historia* 135–136 (1961), págs. 374–391.

- Cosme Muratori, Damián *et alii*. *Escritos del Beato Hermano Pedro de San José de Betancur*. Guatemala: Provincia Franciscana, 2001.
- Delumeau, Jean. *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*. París: Fayard, 1989.
- Feuillet, Michel. *Lexique des symboles chrétiens*. París: PUF, 2009.
- Fraga González, Carmen. “Iconografía de los PP. Azevedo y Anchieta, y del hermano Pedro de Bethencourt”, en *II Coloquio de historia canario-americana*, tomo 2, 1977, págs. 443–452.
- González Luis, José. “El santo hermano Pedro: elenco y valoración de sus biografías”, en *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura* 17 (2004), págs. 267–308.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en Guatemala*, 2 tomos. Guatemala: Tipografía Nacional, 1960 [1897].
- . *La imprenta en México*, 8 tomos. México: UNAM, 1989 [1912].
- Millares Carlo, Agustín y Miguel Hernández Suárez. “San José Bethencourt, Pedro de”, en *Biobibliografía de autores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1975), tomo 6, págs. 238–265.
- Ragon, Pierre. *Les Saints et les images du Mexique (XVI^e–XVIII^e siècle)*. París: L'Harmattan, 2003.
- Ramírez Montes, Mina. “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78 (2001), págs. 103–128.
- Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, 6 tomos. París: PUF, 1955–1959.
- Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones Arte Mexicano, 1948.
- Rosa Olivera, Leopoldo de la, “Notas sobre el beato Pedro de Betancur”, en *Anuario de Estudios Atlánticos* 28 (1982), págs. 379–396.
- Ruiz de Villarias Fernández, Ana María, “Fuentes documentales y narrativas sobre el Venerable Pedro de San José Betancur y la congregación de los Bethlemitas”, en *Revista de Indias* xxxvii: 147–148 (enero–junio 1977), págs. 177–205.