

01091
5

2EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

EL CLAROSCURO EN LA PINTURA POBLANA
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

T E S I S

que para optar por el grado de

Doctor en Historia del Arte

Presenta



FERNANDO E. RODRÍGUEZ-MIAJA Y MIAJA

México

1995

FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central




UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

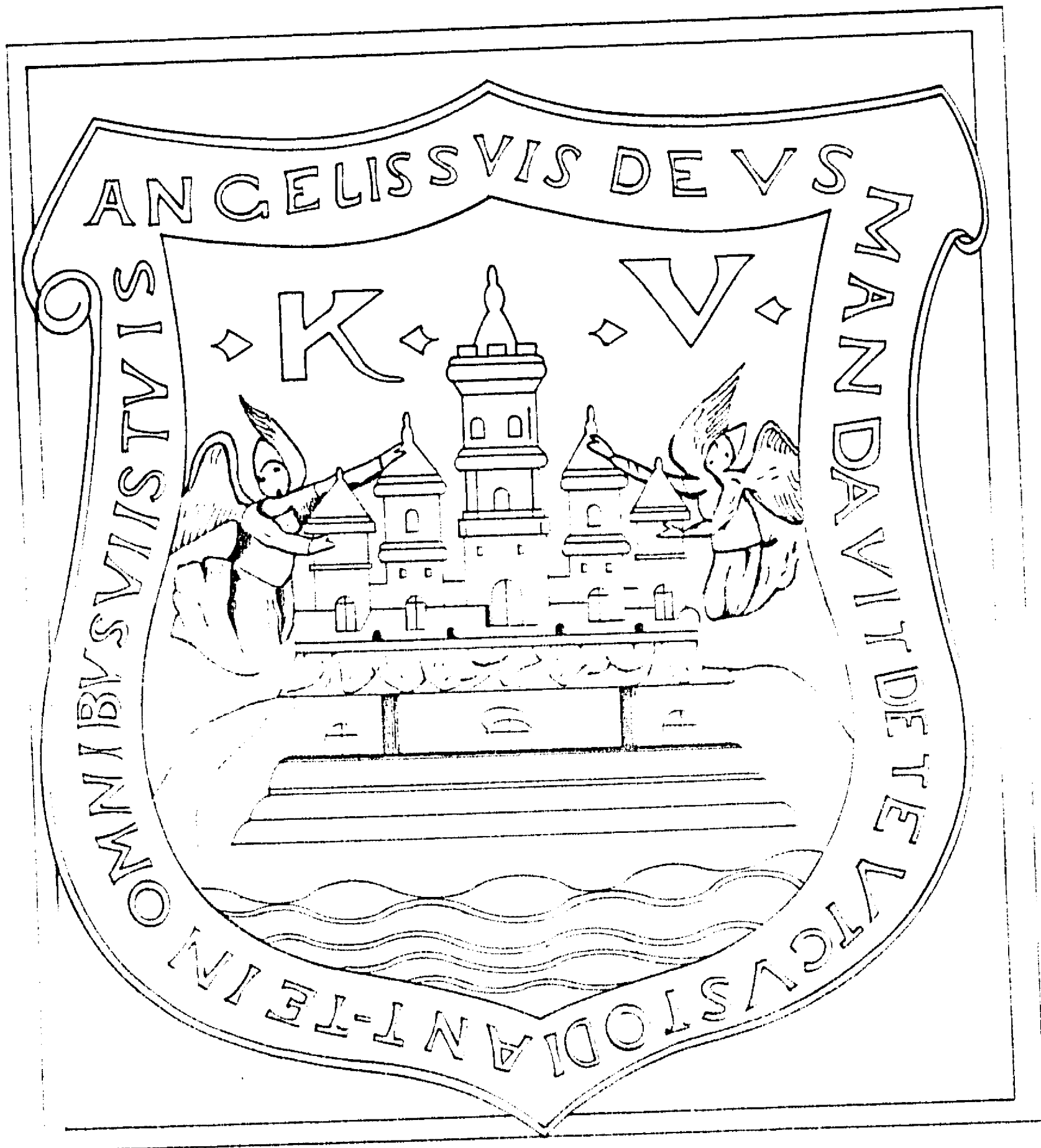
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tu, tinoco, J. 

A todos aquellos que tienen "voluntad de hacer"...

... a quienes nos han antecedido en el camino ...

...y a quienes se han quedado en el camino.



C O N T E N I D O

INTRODUCCIÓN.....	1
ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL MANEJO DE LA LUZ.....	4
El Tenebrismo.....	4
El Claroscuro.....	7
Historiografía de los Términos Tenebrismo y Claroscuro en el siglo XX..	11
Historiadores Extranjeros.....	11
Historiadores Nacionales.....	15
Panorama del Manejo de la Luz en la Pintura Novohispana.....	21
Algunas Proposiciones.....	31
PERFIL BIOGRÁFICO DE JUAN TINOCO.....	36
Reportes Historiográficos.....	36
Información Genealógica.....	38
Datos Biográficos.....	39
Personajes Relacionados con el Pintor.....	53
LA MANERA DE PINTAR DE JUAN TINOCO.....	65
1) Ambiente pictórico de la época.....	65
2) Peculiaridades en la Obra de Juan Tinoco.....	74
Figuras Humanas.....	74
Figuras Angélicas.....	84
Animales.....	85
Accesorios.....	86
Fondos y Elementos Lumínicos.....	91
Paleta y Oficio.....	96
3) Análisis plástico del conjunto de obras de Juan Tinoco.....	103
Época y Estilo.....	103
Obra Conjunta y Temas Individuales.....	106
Primitivismo.....	107
Minuciosidad Analítica.....	109
Fuentes de Inspiración.....	110
Influencia de Zurbarán.....	115
Naturismo y Barroco.....	118
Luminosidad y Tenebrismo.....	122
Influencias Estilísticas.....	124
CONCLUSIONES.....	136
BIBLIOGRAFÍA.....	140

INTRODUCCION

A pesar de que el interés por los estudios monográficos de cultura novohispana se amplió y aceleró en los últimos quince años, la pintura poblana no había podido recibir la atención necesaria hasta ahora, por falta de especialistas en el tema.¹ Consciente del valor de esta pintura -sin duda uno de los factores que contribuyeron a que la UNESCO calificara a Puebla como "patrimonio de la humanidad"- y de la falta que hace estudiarla, considero que hubo razones suficientes para abocarse a estudiar un artista representativo del Siglo de Oro de la "escuela poblana".

Para la realización de esta investigación, se recurrió a tres fuentes:

En primer lugar, se implementó una amplia búsqueda de pinturas; trabajo de campo que se llevó al cabo en museos, iglesias y colecciones particulares en las ciudades de México, Puebla y Tlaxcala, sobre todo. Con éllo, se logró compilar un rico Catálogo Comentado, lo más exhaustivo posible. Cada ficha proporciona medidas, técnica empleada, localización, análisis compositivo e iconográfico y evaluación del fenómeno de la luz. En este Catálogo se ha dado preferencia al estudio de aquellas hagiografías escasas en el arte novohispano, ya que efectivamente en la pintura de Tinoco aparecen imágenes de santos diferentes a las tradicionales en la capital del virreinato. Las iconografías que son ampliamente conocidas -por ejemplo las de los apóstoles, imágenes marianas y cristológicas- ya no se describieron con detalle, y simplemente se registraron en la obra de Tinoco.

(1) Los estudios especializados y monografías sobre pintores de la zona central del país - especialmente en la rica región de Puebla y Tlaxcala- han sido muy escasos. Los únicos textos de importancia que se han publicado son el de Bernardo Olivares Iriarte (1874) -de importancia por haber sido el primero-, y el de Francisco Pérez Salazar y Haro, publicado en 1923 y reeditado en 1963, con edición y notas de Elisa Vargaslugo. Otros historiadores, sin ser poblanos, se ocuparon del tema -apoyándose en la obra de otros-, ofrecieron algunas noticias nuevas. Tales son el doctor Rafael Lucio (1863) y don Bernardo Couto (1860). Destaca por sus juicios de apreciación la obra de don Manuel Toussaint (1934 - 1955). Existen contribuciones posteriores de Xavier Moysén, Efraín Castro Morales, Guillermo Tovar y de Teresa y José Rogelio Ruiz Gomar.

En segundo lugar, se emprendió una fundamental investigación documental en diversos archivos del país y del extranjero -que se enlistan antecediendo las Referencias Bibliográficas-, que fructificó en amplia información inédita.

En tercer lugar, por supuesto, también se revisó ampliamente la bibliografía moderna y contemporánea.

Preocupado desde hace tiempo -por razones personales y profesionales- por aproximarme al conocimiento del impacto causado por el Tenebrismo en la pintura novohispana, dediqué parte de este trabajo a comentar este fenómeno y a establecer la diferencia que considero que existe entre el tenebrismo y el claroscuro, entendiendo a este último como un artificio de la "pintura luminosa". En la pintura novohispana, el tema del manejo de la luz no se había tratado sistemáticamente. Modestia aparte, estas breves consideraciones sobre el Tenebrismo se intentan por primera vez. Por esta razón, no pretendo que mis aproximaciones resulten contundentes, pero tal vez tendrán alguna utilidad.

El estudio de la vida y de la obra de Juan Tinoco se emprendió con el fin de determinar qué tan representativo pudiera ser este artista dentro del fenómeno del manejo de la luz. Los resultados se presentan en dos fases: su perfil biográfico y su obra artística. De su vida, hasta ahora prácticamente desconocida, me satisface haber podido añadir algunos datos importantes - entre los que se cuentan sus fechas de nacimiento, matrimonio y fallecimiento-, así como profusas noticias acerca de su familia. Con esos datos, se presentan en este trabajo cuatro árboles genealógicos, a saber:

- Ancestros de rama paterna
- Ancestros de rama materna
- Descendientes del pintor
- Miembros de la familia perseguidos por la Inquisición

La información acerca de personas de nombre Tinoco es sumamente amplia, por lo que se hizo una selección para conformar los cuadros genealógicos, asegurándose hasta donde fue posible de la relación con el pintor.

Por lo que respecta al estudio de su producción pictórica, emprendí en primer lugar el análisis más minucioso que pude acerca de las formas utilizadas por Tinoco. Este análisis aparece en dos de las secciones de este trabajo: primero en el apartado titulado "Peculiaridades en la obra de Tinoco", que se ocupa de manera concreta y descriptiva de cada uno de los elementos pictóricos. En una segunda parte, que se titula "Análisis plástico del conjunto", se complementa dicho análisis con consideraciones de orden teórico. Así pues, dada esta estructura, el lector encontrará algunas repeticiones, por las cuales quisiera excusarme de antemano.

Del análisis formal, intenté mi propia interpretación personal de la importancia y trascendencia que tuvo la pintura de Juan Tinoco, y que espero sea de interés. En este intento, traté de insertar la obra de Tinoco, tanto en el desarrollo de la expresión en la pintura poblana, como dentro de las corrientes tenebrista y claroscuro.

Esta investigación de ninguna manera pretende expresar juicios definitivos, pero considero que puede reconocerse como un estudio monográfico, de los que son tan necesarios para avanzar en el conocimiento de la pintura poblana. Estoy consciente de que para conocer mejor la pintura de Juan Tinoco, es necesario que se emprendan estudios similares de otros pintores. en su mismo espacio y tiempo.

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL MANEJO DE LA LUZ

El Tenebrismo

El tenebrismo suele definirse como "la tendencia pictórica en que se acentúa violentamente el contraste entre zonas iluminadas y oscuras, proyectando la luz desde un foco único, con un fuerte contraste lumínico".¹ Por ser un elemento dirigido, la luz modela las formas, al hacer que desaparezcan las líneas de profundidad y forzando la perspectiva. La luz dirigida se convierte entonces en el elemento principal de la obra, para resaltar aquellas zonas de la composición que más interesan, a gusto del artista.

No ha sido posible identificar al primer autor que pudo haber empleado el calificativo de "tenebrista". Michel Laclotte parece ofrecer razones de suficiente peso como para sospechar que fue Giovanni Baglione (ca. 1566 - 1643),² el primer biógrafo de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 - 1610).³

(1) Bernard S. Myers. *Painters and Painting of the World*. Crown Publishers, Inc. New York, 1955, pág. 468. Otros textos en donde se menciona este tema son: Carlo Amati, *Régole del chiaroscuro*, Milán, 1840, pág. 27; Heinz Jatho, *Bildsemantik und Heldunkel: ein Beitrag zur Semilogie*, München, 1976, pág. 41; Anton Reichel. *Die Clair-obscur-schnitte du XVI, XVII und XVIII. Jahrhundertarts*, Zürich, 1926, pág. 13.

(2) Michel Laclotte, *Peinture*, Paris, Ed. Larousse, 1987, pág. 894.

(3) Le agradezco a la Dra. Teresa del Conde (comunicación personal, noviembre de 1992) su inestimable ayuda para la localización e interpretación de los textos de Baglione.

En un principio, el término "tenebroso" fue utilizado por los antiguos historiadores para referirse a un grupo de pintores -primero napolitanos, luego holandeses, franceses finalmente españoles- que, siguiendo la tradición, de Caravaggio, aplicaron hasta sus últimas consecuencias los aspectos "oscuros" de su arte.⁴

Algunos de los seguidores de Caravaggio, por lo menos en alguna etapa de su producción artística, y que por lo tanto en determinado momento han sido calificado como tenebristas, son: Georges De La Tour (1593 - 1652) en Francia; Orazio Gentileschi (1563 - 1639) en Italia; Harmenszoon Van Rijn Rembrandt (1606 - 1669) y Pieter de Hooch (1629 - 1684) en Holanda; en España, José de Ribera, "el Españolito" (1588 - 1652) y Francisco de Ribalta (ca. 1555 - 1628), de la escuela de Valencia, y Francisco Zurbarán (1598 - 1664), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 - 1660) y Alonso Cano (1601 - 1667) de la escuela de Andalucía. Es necesario aclarar que todos estos artistas practicaron el tenebrismo como una opción, entre otras, puesto que, por ejemplo, hay algunas obras de De la Tour iluminadas totalmente de frente. La intención era el fuerte contraste de la luz y el color, permitiéndolo que la oscuridad ocultara detalles innecesarios de la escena, y utilizando la luz para las figuras y los objetos resaltaran sobre las sombras. El contraste de la luz con respecto a la oscuridad permitía cambiar una escena ordinaria en una escena emotiva.

(4) Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII nel 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, Manelfi, 2a. ed., 1649.

Desde el punto de vista puramente lexicográfico,⁵ parece deducirse que el término "tenebrismo" proviene de la acuñación de un vocablo, dentro del campo semántico de vocablos afines: tenebregoso, tenebregura, tenebrosamente, tenebrosidad, tenebroso y tenebrura, cuyas etimologías respectivas provienen de los vocablos latinos *tenebricosus*, *tenebricus*, *tenebrositas*, *tenebrosus* y *tenebras*. Según opinan los lingüistas,⁶ la acuñación de voces en el idioma castellano es "arbitraria"; en idiomas como el inglés, francés, italiano y alemán, no se utiliza el vocablo "tenebrismo".⁷

En suma, el concepto que prevalece acerca del significado del tenebrismo es el predominio de los tonos sombríos con respecto a los tonos claros, y el gusto por un violento contraste entre ellos, con fuertes diferencias lumínicas que subrayan los efectos dramáticos del "naturalismo". Si bien en Italia, como puede constatarse en la obra de Baglione, el término tenebrismo se usó desde mediados del siglo XVII, en la Nueva España no existen pruebas de haberse usado. Aparentemente, en México el sentido o significado se toma en cuenta a partir del siglo XIX.

(5) Le brindo un público agradecimiento al Profesor José Ruiz Ibirico, distinguido lingüista de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (comunicación personal, noviembre de 1992), por la consulta que hizo en mi nombre al Profesor y Académico Gregorio Salvador, de la propia institución.

(6) Prof. Ruiz Ibirico (comunicación personal, 1993).

(7) En su reseña del libro *De Greco a Picasso. Cinq Siecles d'Art. Espagnol*. Paris, Ministerio de Cultura, 1987. *Apud. Anales* del Inst. de Inv. Estéticas, UNAM, núm. 60, 1989, pág. 306, el doctor José Guadalupe Victoria comentó el ensayo de José Manuel Pita Andrade titulado *Siglo de Oro de la pintura española*. En este texto, se cita lo siguiente:

"El naturalismo, con todos sus matices, constituye el razgo dominante española de la primera mitad del siglo XVII". En términos más radicales, "caravagiescos", si se puede hablar así; se le podría calificar de *tenebrismo*, un término que se impuso ampliamente en España y que resulta intraducible a cualquier otro idioma. Este vocablo da cuenta de la manera de plasmar sobre la tela una luz, "de sótano", generalmente orientada en diagonal y que se proyecta sobre las carnaciones (de preferencia aquellas que muestran con generosidad un cuerpo desnudo) o sobre los pliegues de un vestido claro. Los contrastes entre las luces y las sombras contribuyen a exaltar el espacio con base en principios distintos de aquellos que privaban en los cuadros del renacimiento. La perspectiva no es más la regla de oro, ni las arquitecturas orientadas hacia un punto de fuga el medio básico para lograr efectos de profundidad. El *tenebrismo* abrió el camino hacia una visión completa de los efectos espaciales, que capta el aire interponiéndose entre los objetos y encontrará su forma de expresión más alabada en Velázquez".

El Chiaroscuro

Desde el punto de vista histórico, convencionalmente se considera que el claroscuro se remonta hasta los orígenes de la pintura al óleo. Ésto se debe a que el temple y el fresco producen efectos más "secos" u opacos, y no por falta del contraste "claro-oscuro". Aunque la gradación propositiva es más propia del óleo, también aparece en el fresco y en el temple. En un principio, al experimentar con diferentes efectos de opacidad en los materiales pictóricos para producir variaciones de luminosidad, los artistas empezaron a utilizar medios de soporte de distintos grados de absorción, buscando diferentes mezclas de sustancias adhesivas, tal como se ha demostrado en la evolución de diferentes técnicas pictóricas, como son el *fresco*, *mezzo fresco*, *fresco secco*, *témpera*, *encáustica* y *óleo*.

Según Giorgio Vasari (1511 - 1574), el pintor a quien se le atribuye uno de los primeros usos de la técnica del claroscuro en la historia del arte universal fue Masaccio (1401 - 1428). Este artista nunca utilizó la técnica de pintura al óleo, pero sus frescos denotan un genio verdaderamente extraordinario, y constituyen uno de los primeros casos en que la luz se empleó en forma voluntaria para transmitir un estado de ánimo. Masaccio murió de sólo 27 años de edad, pero su trabajo logró revolucionar a todo el arte del siglo. Se ha dicho que "*la influencia de Masaccio parece ser más extraordinaria porque dejó muy poca obra*".⁸ Entre las obras de Masaccio para el tema que nos ocupa, destacan los frescos de la Capilla Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmine, en Florencia, del conocimiento de todos los especialistas.

(8) Cfr. Philip Hendy, *Masaccio - Frescoes in Florence*, Paris-New York, Graphic Society-UNESCO, 1956, pág. 27. Bernard Berenson (1865 - 1959) se ocupó de las obras de Tommaso di Ser Giovanni di Mone, alias Masaccio, en su obra *The Drawings of the Florentine Painters* (1903). En su estudio monográfico, Luciano Berti y Rossella Foggi (*Masaccio*, 1a. ed.: Roma, Cantini Editore, 1989; trad. al español por Anselmo Alonso Soriano y José Luis Sancho, Madrid, Akal, colec. Cumbres del Arte, 1992; pág. 90), explican la discrepancia existente en cuanto a la fecha en que Masaccio realizó distintas pinturas al fresco. Ésto resulta importante para definir la obra en que se empleó la técnica del claroscuro en una pintura al fresco, en la historia del arte universal. Según Salmi, la primera obra es el *Bautismo de neófitos*; según Procacci (Boloña, 1951 - 1965), la primera es el *Tributo*; Brandi indica que la primera es el *Adán y Eva*; Berti opina que todas las obras mencionadas son prácticamente simultáneas.

Los frescos de la iglesia de Santa María del Carmine de Masaccio, tradicionalmente se suelen confrontar con los frescos de Masolino da Panicale (ca. 1383 - ca. 1447), especialmente el *Bautismo de Cristo* (ca.1445), en el bautisterio de la iglesia de Castiglione d'Olona, cerca de Cono. La comparación entre las obras de Masaccio y las de Masolino permite apreciar la "modernidad" del primero. Un siglo después de Masaccio, Miguel Angel (1475 - 1564) reconocería su deuda con este joven pintor que representó a la forma humana con tanta naturalidad, y a las emociones humanas con tanta comprensión. La obra de Masaccio representa un enorme salto desde los tiempos de Giotto, respecto al esfuerzo de lograr la precisión en representar la forma humana mediante los juegos de luz y sombra, y del tratamiento del espacio en perspectiva. A este último respecto, Masaccio parece haber sido incluso precursor, pues las innovaciones respecto a la perspectiva espacial que hiciera Paolo di Dono, alias Paolo Uccello (1396/97 - 1475), son posteriores a 1432, fecha en que ya había muerto Masaccio.

Para los efectos de nuestro estudio acerca del claroscuro, la obra *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, con las dos figuras desnudas que expresan tan trágicamente su desesperación, es un extraordinario ejemplo del tratamiento de la forma humana en el espacio, mediante un mero juego de luces y sombras. Es muy probable que esta sea la primera obra en la historia del arte universal en que se empleó en claroscuro en forma deliberada, para reforzar el lenguaje expresivo de la acción. No puede decirse -claro está- que sea una obra tenebrista, porque se manifiesta el deseo de representar fondos y paisajes, pero hay una evidente intención innovadora de Masaccio al emplear graduaciones de color para lograr luces y sombras como medios de comunicación del sentimiento.

Ejemplos del uso del claroscuro en la época renacentista son la *Virgen de las rocas* (ca. 1508) de Leonardo da Vinci (1452 - 1519) -de notable *sfumato*- y el *Retrato de un joven* (1517) de Andrea del Sarto (1486 - 1530), hoy en la Galería Nacional de Londres. Otros ejemplos son la *Adoración de los pastores* y el *Martirio de santa Justina*, ambas de Paolo Veronese (1528 - 1588), hoy en la Galería de los Uffizi en Florencia. Más adelante se verán algunos ejemplos representativos de la pintura novohispana.

De acuerdo con la definición de Baldwin,⁹ el término "claroscuro" tradicionalmente se utiliza en pintura para referirse al contraste o juego entre luces y sombras. Debido a la bidimensionalidad de la pintura, el término se utiliza para definir la presencia de una luz suave, generalmente agradable a los sentidos, con contrastes con sombras de mayor o menor profundidad, con el fin de provocar sensaciones táctiles, de volumen y textura, en superficies pictóricas.¹⁰ Esta técnica tiene por objeto representar en una superficie plana figuras que en el espacio real son tridimensionales, precisamente gracias al arreglo adecuado de luces y sombras.¹¹

En su evolución histórica, la siguiente etapa del claroscuro generalmente se asocia con la técnica del *sfumato* de Leonardo da Vinci (1452 - 1519). Desde el punto de vista técnico, se considera que no fue fácil de alcanzar en el medio claro y de secado rápido de la *témpera*, y es por ello que el claroscuro se asocia más bien a la técnica de la pintura al óleo.

Es obvia pues la falta generalizada de consenso para el uso de los términos tenebrismo y claroscuro. Por lo tanto, iniciaremos nuestro estudio con la revisión de algunas definiciones que aparecen en la literatura, acerca del uso indeterminado de los vocablos:

(9) Roger Baldwin y Mark Roskill, *Renaissance Art*, New York, Ed. Harry N. Abrams Inc., 1974, pág. 430.

(10) Marion B. Wilson y William M. Hinkle, *Northern Painting*, New York, Ed. Cuttler, 1968, re-ed., 1973, pág. 210.

(11) Walter Friedlander, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Princeton 1965, pág. 35.

Por ejemplo, Gardner define el tenebrismo como el "arte en que se pone énfasis en los efectos nocturnos y las sombras fuertes", mientras que para el caso particular de la pintura, el claroscuro es una "técnica que modela la forma por graduaciones casi imperceptibles de luz y oscuridad". Para el caso de las artes gráficas, el claroscuro es la manera de interpretar las formas como un "balance contrastado entre la luz pronunciada y áreas oscuras", para crear una ilusión de espacio y profundidad alrededor de las figuras de una composición. Según la citada autora, y en apego a su origen etimológico, el tenebrismo es la "práctica de pintar en un tono oscuro, profundo, con figuras envueltas en sombras, en escenas dramatizadas por una fuente de luz violenta". Así pues, esta especialista señala la diferencia básica que existe entre el tenebrismo y el claroscuro.¹²

En mi opinión, este ha sido en general el uso tradicional e impreciso que estos conceptos han tenido a lo largo de la historia. Sin embargo, considero que se puede afirmar que el tenebrismo es la forma de manejar la luz "enfocada" para representar una acción que se desarrolla en el seno de intensa oscuridad. En cambio, el claroscuro es un recurso, como antigua fórmula, empleado para lograr las formas bidimensionales mediante los efectos que produce la luz -tanto real como sobrenatural- sobre los objetos en que incide; este recurso se había venido empleando desde la Grecia del siglo V, Antes de Cristo.

Indudablemente, el manejo de la luz es un recurso pictórico muy gustado para transmitir la consabida metáfora bíblica, y de ahí su profusa utilización para la representación de temas religiosos.¹³

(12) Helen Gardner, *Art Through the Ages*, New York, Yale University, 4a. ed., 1959, pág. 221.

(13) Cfr. *Evangelio según san Juan* (1, 1-18): "La luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la recibieron". En esta metáfora, la "luz" tiene un sentido concreto y personal, y se refiere a la Palabra Encarnada, o sea, Jesucristo. Las "tinieblas" es la designación metafórica para los "hombres sin Cristo, o contra Cristo, sin Dios o contra Dios". Se refiere a que toda vida que se vive al margen de Cristo, o contra él se denomina "tinieblas". *Vida del alma*, año LXIV, núm. 3232, 25 de diciembre de 1994, págs. 6 - 13.

Historiografía de los Términos Tenebrismo y Claroscuro en el Siglo XX

Conviene desde luego referirse a la manera en que los vocablos "tenebrismo" y "claroscuro" han sido utilizados por diversos escritores.

Historiadores Extranjeros:

Conviene recordar que, si desde el punto de vista lingüístico el vocablo "tenebrismo" no se emplea en otros idiomas, la obra de muchos historiadores extranjeros -con excepción de los españoles- ha tenido difusión en traducciones al castellano. Ésto no ayuda para precisar el significado concreto de los términos que nos ocupan.

1937 a 1951:

Uno de los primeros grandes estudiosos del arte barroco europeo es Giulio Carlo Argan (nacido en 1909), quien en algunos de sus trabajos menciona el uso de la luz,¹⁴ pero no se preocupó de dicho fenómeno en forma específica, ni intentó definir los términos que nos ocupan.

1950:

El también insigne don Diego Angulo Íñiguez, al analizar los orígenes de la influencia de la pintura de Zurbarán en la pintura novohispana del siglo XVII, manifestó una cierta diferenciación estilística entre ambos conceptos, al señalar lo siguiente:¹⁵

(14) Existen varios textos en los que Giulio Carlo Argan tocó el tema, aunque en forma tangencial. Algunos de los ejemplos más importantes son: *El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Akal, 1987, págs. 205 - 216; *El arte italiano de Miguel Angel a Tiépolo*, Madrid, Akal, 1987, págs. 286 - 325; *La Europa de las capitales 1600 - 1700*, Barcelona, Skira Carrogio, 1964, pág. 52; *Historia del arte italiano*, Barcelona, Laia, 1984, pág. 73.

(15) Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, tomo II, págs. 405 - 408.

"El zurbaranismo no se introduce en la Nueva España solamente a través de las obras importadas. Son los mismos discípulos directos del maestro los que cruzan el Atlántico con su visión claroscurota de la pintura. El heraldo, y al mismo tiempo, el difundidor del nuevo estilo, parece haber sido Sebastián de Arteaga". Aunque en una forma ligeramente superficial, en estas líneas parece inferirse que don Diego pretendía hacer cierta diferenciación entre los vocablos "tenebrista" y "claroscurota, sin llegar a definirlos. En el caso de obras en las que se requería de mayor precisión descriptiva, como el caso del *Crucifijo* de Arteaga, el propio Angulo lo califica de *"creación típica de la escuela de Zurbarán"*. En este caso, resulta curioso que el autor no emplee ninguno de los dos calificativos que estamos analizando. Angulo empleará el mismo tratamiento para otros pintores, como José Juárez, Baltasar de Echave Rioja y Cristóbal de Villalpando.¹⁶ Por ejemplo, al referirse a la obra de Pedro García Ferrer en Puebla, Angulo lo describe como *"el representante más antiguo del claroscurota en la ciudad de los Angeles, (...); gracias a él, [... y su] fondo general andaluz del claroscurota neohispano y más concretamente zurbaranesco, se agrega ahora el tenebrismo de Ribalta, más intenso, pero también más terroso y menos transparente"*. En particular, al hablar de Juan Tinoco, Angulo dice: *"su estilo es todavía en gran parte el de un claroscurota. Es, en realidad, un zurbaranesco rezagado"*. Así, para Angulo, en algunos casos -como el de Arteaga- el zurbaranismo es "claroscurota", mientras que al hablar de José Juárez, el zurbaranismo es "tenebrista".

(16) Angulo, *op. cit.*, págs. 408 - 434.

1959:

George Kubler y Martin Soria fueron más concretos en el uso de la terminología. Por ejemplo, en referencia a Arteaga dicen: "*[es] un ejemplo típico del realismo barroco, y de lo tenebroso [en italiano, en el original]*". José Juárez queda descrito por estos historiadores como "*representativo del barroco zurbaranesco*", mientras que en el caso de Echave Rioja dicen que "*los contrastes de lo tenebroso [refiriéndose a las tinieblas] se manifiestan aún mucho después de que pasan de moda en Europa*".¹⁷ Acertadamente, en ningún caso estos autores utilizaron los términos tenebrismo o claroscuro como sinónimos.

1973 a 1994:

Jonathan Brown se ha referido a este tema en diversas ocasiones. Aunque no en relación específica a la pintura novohispana, al ocuparse de Zurbarán establece con toda claridad que este artista mostró una "*temprana preocupación por el claroscuro, como contrastes de luces y sombras para producir efectos naturalísticos*". Al describir el *Cristo crucificado* de ese pintor (hoy en el Instituto de Arte de Chicago), dice que "*el interés en el dramático claroscuro es evidente en esta obra, en la que el cuerpo del Cristo muerto se proyecta desde un fondo de espesas sombras*".¹⁸

(17) George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 - 1800*. Great Britain, Penguin Books, 1959, págs. 309 - 313.

(18) Jonathan Brown, *Francisco de Zurbarán*, New Haven, Yale University Press, 1973, pág. 164.

(19) Jonathan Brown, opiniones personales de cátedra (México, agosto de 1994).

Tal cual la describe Brown, esta imagen es más bien tenebrista, a pesar de que dicho autor haya utilizado el vocablo "claroscuro". De hecho, en mi opinión, la imagen de un cuerpo "proyectándose desde un fondo de espesas sombras", como en este caso, puede considerarse como una definición de "tenebrismo". Cabe recordar que el tema del Cristo crucificado es muy frecuente en la pintura novohispana, en la que el lenguaje luminoso se empleará siguiendo esa misma tradición sevillana. Al referirse a la *Liberación de San Pedro de Valdés Leal* (hecha en 1660, y que hoy está en la Catedral de Sevilla), Brown se expresó así; *"en esta obra, el claroscuro [sic.] es muy fuerte, aunque no debe ser considerado específico para una sola época, pues es un recurso artístico que se utiliza según el tema o motivo, dadas las posibilidades que ofrece para el dramatismo de la escena"*.¹⁹ En este caso, Brown también pone como ejemplo de claroscuro una obra tenebrista.

En resumen, los historiadores extranjeros aquí referidos -al igual que los especialistas mexicanos en historia del arte novohispano- utilizaron en general de manera indistinta los vocablos tenebrismo y claroscuro, faltándoles una definición precisa de los conceptos, sin que les hubiera parecido necesario un deslinde entre ambos términos. Sorprendentemente, aún una reconocida autoridad de la talla de Angulo Íñiguez contó con la generalizada despreocupación por precisar ambos conceptos, lo cual yo considero que resulta necesario si se pretende analizar el fenómeno del manejo de la luz en forma más cuidadosa.

Historiadores Nacionales:

Las opiniones de los historiadores de arte que han trabajado en México son mucho más contrastantes, y en algunos casos, más apasionadas:

1923:

Don Francisco Pérez de Salazar y Haro (1889 - 1941) sólo utilizó el claroscuro como adjetivo, a la manera de don Diego Angulo Íñiguez. Un ejemplo de su pensamiento es la referencia que hace acerca del manierismo en la obra de Luis Lagarto, calificándolo de: "*naturalismo fomentado por los claroscuristas*".²⁰

1948:

Don Manuel Toussaint (1890-1955) expresó que "*la influencia de Arteaga, visible sobre todo en su discípulo inmediato, José Juárez, se desvanece al poco tiempo sin dejar más huella que el contraste en el modelado. el claroscuro fuerte que informa toda la pintura barroca de la segunda mitad del siglo XVII. de Pedro Ramírez y Echave y Rioja a los Rodríguez Juárez, hasta desaparecer por el advenimiento de Murillo que impera desde entonces. para desgracia de nuestro arte*".²¹ Más adelante, en el mismo texto, don Manuel Toussaint se refirió de la siguiente forma con respecto a la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*, de José Juárez: "*la pintura reciamente contrastada y el efecto de luz que se concentra en un punto del cuadro, a causa sobre todo del medio que exigía un arte menos adusto, asimilaron la fuerza del claroscuro que modela los volúmenes de un modo más preciso. Encontramos que Toussaint maneja confusamente los conceptos de tenebrismo y de claroscuro.*

(20) Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla*, México, Perpal, 1990. Reimpreso en 1963, de la edición de 1923, por Elisa Vargaslugo, con notas de Carlos de Ovando, Inst. de Invs. Estéticas, U.N.A.M., 1990, pág. 61.

(21) Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, U.N.A.M, 3a. ed., 1990, págs. 102 - 108.

Mediante la descripción que hace Toussaint de la *Incredulidad de santo Tomás* y de los *Desposorios de la Virgen* de Sebastián López de Arteaga, así como la interpretación que ha hecho Xavier Moyssén sobre la obra del pintor, hoy en día se ha llegado a comprender que Arteaga ya traía el tenebrismo como parte de su bagaje pictórico a su llegada a la Nueva España.²² Sin embargo, su pintura luminosa -de la que el claroscuro es uno de los componentes- se debe a que en la colonia en ese momento el tenebrismo aún no estaba de moda. Prueba de que Arteaga era un pintor con gran oficio, entrenado en ambas modalidades, es que ha quedado como el introductor de la pintura tenebrista, habiendo también realizado obras luminosas según los encargos, los temas y su voluntad personal.

Partiendo del caso de Arteaga, si suponemos que el tenebrismo y el claroscuro pueden coexistir en forma simultánea como parte del bagaje de recursos técnicos a emplear durante una determinada época de la producción de un artista, entonces el empleo de uno y otro estaría condicionado más bien al destino de la obra, y no tanto a la demanda del mercado.

1955:

En la obra del maestro Justino Fernández (1904-1972) se encuentra la misma falta de precisión en la terminología que nos ocupa, muy parecida a la de don Manuel Toussaint. Por ejemplo, una de las confusiones en que incurre es la siguiente: "*Arteaga es un artista vigoroso que introduce la pintura barroca de carácter español, en la línea de Caravaggio y a la manera de Zurbarán y de Ribera, de los tenebristas. (...) Su Cristo en la cruz presenta un intenso claroscuro y barroco movimiento en el cuerpo. (...) Su Incredulidad es de claroscuro acentuado. (...) La Adoración de los reyes de José Juárez es claroscurista, pero sin llegar al extremoso tenebrismo. (...) El Entierro de Cristo de Echave Rioja es de puro efecto tenebrista, sin consistencia en el dibujo y la forma*".²³

(22) Xavier Moyssén: *Sebastián de Arteaga (1610-1652)*, *Anales*, Inst. de Invs. Estéticas U.N.A.M., vol. 59, 1988, págs. 17 - 34.

(23) Justino Fernández, *El arte mexicano: de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 7a. ed., 1989, págs. 105 - 107.

1955:

Las opiniones del doctor Francisco de la Maza (1913 - 1972) son más precisas: *"Extraña al visitante que las pinturas de la nave y de la Capilla del Rosario de Santo Domingo, en Puebla, parezcan de una mano diferente a las del crucero y del ábside. Son de trazo más vigoroso las primeras, con un claroscuro muy bien definido, hasta exagerado y nada común en la pintura colonial; las otras, en cambio, son luminosas y diáfanas, menos caracterizadas las figuras, más cerca de la pintura del siglo XVIII. Han sido restauradas o por alguna razón se han ennegrecido las primeras?"*.²⁴ Un análisis más detallado de estas ideas se presentará cuando nos ocupemos de las obras del pintor José Rodríguez Camero, en un próximo trabajo.

En otro texto, refiriéndose a las pinturas de Juan de Herrera en la Catedral de México, el doctor de la Maza se expresó de la siguiente manera:

*"Su nota personal y diferencial es su acendrado "tenebrismo". A partir de Caravaggio y del Españolito se inició ese movimiento pictórico, llamado "tenebrista", por que los fondos son oscuros y de ellos emergen las figuras con una luz especial para ellas, proyectada hacia ellas, luz artificiosa, artística, plena de sentido, luz que emanana de la paleta del pintor y que no pretende imitar, ni le interesa, la luz natural. Las figuras destacan de un fondo totalmente negro para que sean ellas solas el objeto optico, sensorial y definitivo de la pintura".*²⁵

(24) Francisco de la Maza y Cuadra, *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla*. Sobretiro del núm. 23 de Anales del Inst. de Invs. Estéticas, México, U.N.A.M., 1955, pág. 21.

(25) Francisco de la Maza, *El pintor Juan de Herrera y un cuadro flamenco en la catedral de México*. Anales del Inst. de Invs. Estéticas, México, U.N.A.M., núm. 41, 1972, pág. 134.

1974:

Jorge Alberto Manrique (1935) se ha expresado de la siguiente manera:

Al llegar a México Arteaga y las obras que vinieron de Zurbarán, se introduce en el medio la escuela tenebrista española, especialmente de cepa zurbaranesca, que gusta de los fuertes contrastes de luz y sombra, y del realismo como recurso expresivo (...) Los mexicanos formados aquí recibieron la novedad con entusiasmo, pero la atemperaron en un eclecticismo que les permitiría seguir ligados a la tradición propia; José Juárez es zurbaraniano en algunas obras, pero mucho menos en otras. (...) Hacia el último cuarto del siglo XVII, el influjo tenebrista se había atemperado y diluido, y los artistas logran una amalgama de los modelos sumados a la propia tradición nunca abandonada e incluso afectada por la influencia "atemporal" de grabados que se conservaban en los talleres. Surge una pintura muy característica, de dibujo fuerte, colorido cálido, composiciones complejas -aunque siempre con un toque de estatismo-, que logró alcanzar gran aceptación.²⁶

Este investigador no hace ninguna diferenciación entre ambos términos, pero por lo menos habla del tenebrismo sin mezclarlo con el claroscuro. De hecho, el maestro Manrique parece ser, por lo menos, el primero en no mezclar ambos conceptos.

(26) Jorge Alberto Manrique Castañeda, *El arte novohispano en los siglos XVI y XVII*, Ensayo publicado en Historia de México. México. Salvat, 1974, tomo 5, pág. 214.

1982:

El uso de los términos tenebrismo y claroscuro por parte de José Rogelio Ruiz Gomar es menos preciso que en algunos de los escritos de Manrique anteriormente descritos. Se pueden citar los siguientes comentarios:

A partir de la moda establecida por Caravaggio, con gusto por fuertes contrastes de luces y sombras, y del realismo como recurso expresivo (...) se tendía a la construcción de sombríos y austeros ambientes que sirvieran de fondo a vigorosas figuras. (...) En el caso de la pintura novohispana sería el claroscuro de cepa zurbaranesca el que impregnaría buena parte de la producción; bien a través de obras o bien por medio de discípulos o seguidores de su estilo.²⁷ (...) La huella de Zurbarán llena y caracteriza toda una etapa en la evolución de la pintura barroca mexicana".²⁸

Otro comentario recuerda la postura de don Manuel Toussaint: *"el principal encargado de difundir entre nosotros una visión claroscurista fue Sebastián López de Arteaga, quien al llegar a México con tan rico bagaje, introdujo el novedoso estilo".* Más adelante, al escribir sobre José Juárez, Ruiz Gomar dice que *"aprovechó con tanto entusiasmo las novedades claroscuristas del sevillano Arteaga, al grado que si éste pasa como introductor de la pintura tenebrista en México, Juárez, con su corta pero vigorosa producción, puede ser considerado como uno de los principales agentes de la aceptación de dicha modalidad".* Aquí se confunde el tenebrismo (aplicable al caso descrito de la producción de Arteaga) con el claroscuro (que es a lo que en realidad se refiere Ruiz Gomar para el caso de José Juárez). En este caso, es más acertado el planteamiento del maestro Manrique, cuando señala que Juárez presenta una dualidad típica de la mayoría de los pintores barrocos del siglo XVII, en que algunas obras están más cerca de la veta tenebrista, mientras que otras se acercan más al claroscuro.

(27) Es notable señalar que el maestro Ruiz Gomar define como "claroscuro" lo que el maestro Manrique utiliza como "tenebrismo".

(28) José Rogelio Ruiz Gomar Campos, *Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII, Historia del arte mexicano*, tomo 7, sección III de Arte Colonial. México, SEP/Salvat, 1982, págs. 1045 - 1048. En otro ejemplo más reciente (*La colección de pintura colonial del Ateneo Fuente, en la ciudad de Saltillo, Coahuila, Anales del Ins. de Invs. Estéticas*, México, U.N.A.M., núm. 60, 1989, págs. 79 - 93), al referirse a una *Adoración de los pastores* de Miguel Cabrera, Ruiz Gomar vuelve a confundir los términos, señalando que *consiguió un acertado claroscuro al sugerir que la fuente de la luz de la escena irradia del cuerpecillo del niño Jesús*. Este concepto es más apropiado como "tenebrismo".

Estas escasas frases constituyen los comentarios más relevantes que he encontrado sobre el tema del tenebrismo y del claroscuro. En general, es notable la escasez de referencias bibliográficas respecto al tema que nos ocupa, en las obras de otros historiadores famosos. Por ejemplo, en la obra cumbre de don José Bernardo Couto (1803-1862) no aparece ninguna mención de importancia de dichos conceptos, ni aún indirectamente en la versión editada por don Manuel Toussaint.²⁹ Con excepción del empleo del adjetivo "claroscurista", en la obra de Carrillo y Gariel (1898-1976) no se encuentra tampoco nada de interés sobre el particular.³⁰ Lo mismo ocurre con los textos de Elisa Vargaslugo y con los del recientemente fallecido especialista en pintura del siglo XVI, José Guadalupe Victoria.³¹ Es digno de notarse, y por ello insisto, la generalizada falta de interés por definir y diferenciar el uso de estos conceptos.

En suma, vemos que para la historia del arte novohispano, tanto los autores extranjeros como los nacionales utilizaron los vocablos tenebrismo y claroscuro en calidad de virtuales sinónimos, sin que haya habido claridad y precisión en el uso de ambos términos. Esta actitud no ha cambiado hasta la fecha.

Con la pretensión de avanzar en el esfuerzo de diferenciación entre los conceptos de tenebrismo y claroscuro, se intentará precisarlos en este trabajo con mayor exactitud. Por principio de cuentas, prescindiré del aparente carácter de sinónimo entre ambos vocablos, pues el manejo indiscriminado e indistinto entre ambos términos sólo conduce a confusiones.

(29) José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1a. ed., 1947, págs. 43 - 73.

(30) En este sentido, las dos mejores obras de Abelardo Carrillo y Gariel son *Las galerías de pintura de la Academia de san Carlos*, Inst. de Invs. Estéticas, México, U.N.A.M., 1944, págs. 43 - 86 y *Técnica de la pintura de la Nueva España*, Inst. de Invs. Estéticas, México, U.N.A.M., 1946, págs. 145 - 159.

(31) José Guadalupe Victoria Vicencio, *Historia del arte - Una aproximación al arte mexicano*, México, U.N.A.M. / Porrúa, 1988, págs. 125 - 128. Existen pocos ejemplos del uso de los vocablos claroscurista o tenebrista, siempre en el sentido de adjetivos, y ambos en el contexto de describir un contorno de oscuridad para una acción luminosa que se desarrolla en el centro del cuadro. Un caso es el artículo *Un singular ejemplo de piedad mariana: Notas en torno a una pintura de la Virgen de Guadalupe* (Anales del Inst. de Invs. Estéticas, México, U.N.A.M., núm. 60, 1989, págs. 67 - 77). Otro caso es la reseña del libro *Zurbarán, ensayos de.....* por Jeaninne Baticle, Yves Bottineau, Jonathan Brown y Alfonso E. Pérez Sánchez Cat. Paris, Eds. M. Nat., 1988, *apud.* Anales del Inst. de Invs. Estéticas, México, U.N.A.M., núm. 59, 1988, pág. 297.

Panorama del Manejo de la Luz en la Pintura Novohispana

El gusto por el manejo contrastado de la luz tiene sus orígenes en la pintura veneciana, sobre todo a partir de Giorgio Barbarelli o Giorgio da Castelfranco, alias Giorgione (1476/8 - 1510). Con un desarrollo influenciado por la pintura de Lombardía, a partir de Caravaggio se puso de moda el uso de fuertes contrastes de luz. Este auge, que tanto floreció en el siglo XVII, tuvo una evolución muy clara en diversos países europeos, fenómeno sin duda influenciado por el desarrollo de la Contrarreforma. La evolución histórica en los Países Bajos (Holanda y Flandes), Francia y España, fue distinta de la que ocurrió en Alemania, Inglaterra u otros países. La preocupación por el manejo de la luz tuvo un desarrollo distinto en los diferentes países europeos.

En las colonias españolas, la tradición pictórica tiene un tronco común con la metrópoli. Según lo considera el maestro Manrique,³² se produjo por primera vez el fenómeno de que una tradición pictórica se exportara en bloque, echara raíces propias, y al cabo de un tiempo relativamente corto empezara a generar un producto distinto del que le dio origen, con valores propios.

En la Nueva España, el desarrollo del tenebrismo y del claroscuro tienen trayectorias paralelas. El claroscuro llega en el siglo XVI, mientras que el tenebrismo lo hace en el XVII; ambas modalidades coexistieron -con influencia de obras naturalistas y realistas que llegaban de Europa-³³ hasta aproximadamente 1725; es cuando pasa de moda el tenebrismo, mientras que el claroscuro continuó hasta los tiempos modernos.

(32) J. A. Manrique, opiniones personales de cátedra (México, julio de 1992).

(33) Se entiende como naturalismo a un acercamiento al arte en el que se intenta representar los objetos como se observan de manera empírica, más que de manera conceptual o estilizada. El término lo aplicó Bellori por primera vez en 1672 para describir a los seguidores de Caravaggio, gustosos de copiar fielmente la naturaleza aunque aparezca "fea" o "bonita". El naturalismo no se contrapone con la idealización de la naturaleza; la escultura griega, por ejemplo, puede ser naturalista por su dominio de la anatomía, pero idealista al establecer un patrón de belleza física, alejado del mundo diario. El término implica minuciosa atención a los detalles, y a veces se utiliza como antónimo de "abstracto". Por el contrario, el realismo implica el deseo de mostrar los objetos en forma precisa y objetiva, con rechazo de la belleza convencional o idealizada, con un enfoque pragmático, a veces con temas de actividades del hombre común o de la vida mundana. Considerado como un movimiento artístico del siglo XIX, particularmente en Francia, el realismo se refiere a un arte que se rebela en contra de los temas históricos, mitológicos y religiosos, en favor de escenas de la vida diaria. Gustave Courbet (1819 - 1877), líder del movimiento realista, decía que "la pintura esencialmente es un arte concreto y debe aplicarse a cosas reales y existentes". Desde 1950, surgieron el "Realismo Socialista", el "Realismo Mágico", el "Superrealismo", el "Verismo", etc.

En la pintura del siglo XVI, el manejo del color en los grutescos "a lo romano" se caracterizó por una ausencia total de ambos fenómenos lúminicos que se están estudiando.

Entre los años de 1560 y 1640, encontramos en la Nueva España la pintura manierista, tan profundamente estudiada por Jorge Alberto Manrique y José Rogelio Ruiz Gomar. En su opinión, el claroscuro se manifiesta en forma característica mediante el empleo de tímidos planos de profundidad a base de muy ligeros contrastes de luces y sombras. Otras características que señalan son una peculiar disposición de figuras en los primeros planos y un especial tratamiento de los paños, que consiste en manejar espacios delimitados por líneas bien demarcadas -que producen una sensación de acartonamiento-, con bordes en tonos muy brillantes. En términos generales, la relativa ausencia de contrastes lumínicos en la pintura manierista de la Nueva España produce la impresión de conformar figuras planas, o sea de escasa volumetría.

En opinión de especialistas como los mencionados, esto es lo que ocurrió en la producción de lo que se ha denominado "la primera generación" de la pintura novohispana, como por ejemplo en la obra de los primeros pintores extranjeros que llegaron a la Nueva España, que fueron Martín de Vos, Simón Pereyng y Andrés de Concha, aunque de Martín de Vos sólo llegaron sus obras.

En la Nueva España, el tenebrismo no se empezó a utilizar sino hasta el advenimiento de lo que se ha denominado la "segunda generación de pintores manieristas", entre los que se encuentran los españoles Alonso Vázquez y Baltasar de Echave Orio. Son ellos los primeros en los que el claroscuro se empieza a exagerar como recurso técnico. Es en ese momento cuando los artistas comienzan a aplicar contrastes violentos de luces y sombras en las composiciones de tema religioso. Gracias a este intento de extremar las posibilidades expresivas del manejo contrastado de la luz, encontramos los primeros ejemplos de coexistencia entre el claroscuro y el tenebrismo. Ejemplo de ello es la *Oración en el huerto de Echave Orio*, (realizada probablemente entre 1592 y 1595, que hoy en día se encuentra en la Pinacoteca Virreinal de San Diego, en la Ciudad de México). En este caso, la aparición del ángel que porta a Jesús la copa premonitoria está envuelto en profundas tinieblas, mientras que al paisaje de los jardines de Getsemaní y la vestimenta de Jesús tienen variaciones graduadas de luces y sombras, en planos distinguiblemente separados, que conforman la textura de los cuerpos.

No se puede decir que en esta etapa el uso combinado del tenebrismo y el claroscuro haya sido una fórmula generalizada, pero sin duda es un fenómeno que se presentó.

Los pintores de la "tercera generación" son los primeros que nacieron en la Nueva España. Son los pintores que trabajaron como discípulos con Echave Orio y López de Arteaga, y por lo tanto son los primeros que intencionalmente llevaron al extremo el contraste violento entre las luces y las sombras. El trabajo de esta generación afirma la tradición derivada de los maestros europeos, de quienes son herederos, y establece la transición del manierismo al barroco.³⁴

(34) J. A. Manrique C., *Ambigüedad histórica del arte mexicano*, Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia 1973, reproducido por J. G. Victoria V. en *Historia del arte - Una aproximación al arte mexicano*, México, U.N.A.M. / Porrúa, 1988, págs.129 - 137.

Algunos ejemplos de pintores de la tercera generación son Luis Juárez, Baltasar de Echave Ibía y Alonso López de Herrera se pueden encontrar elementos de indole claroscuro, aunque el tenebrismo no fuera empleado en forma específica como tal. En este momento, la pintura se caracterizó por composiciones simples, un hieratismo que proviene de épocas anteriores, dibujo preciosista y falta de interés en los juegos contrastantes entre luces y sombras. En suma, en esta etapa el uso del tenebrismo no tuvo la importancia que llegó a alcanzar con la generación anterior.

Otro caso es el de los denominados artistas "secundarios" de esta época, quienes mostraron poco interés inclusive por el claroscuro como recurso técnico. En este grupo tradicionalmente se incluye a Pedro del Prado, Basilio Salazar y los integrantes de la dinastía De Angulo, incluyendo a Gaspar.³⁵

El panorama de la segunda mitad del siglo XVII es completamente distinto. Digno heredero del Siglo de Oro español, el periodo comprendido entre 1640 y 1690 está considerado casi de manera unánime como "el más brillante de la pintura barroca del México virreinal e incluso, tal vez, de todo el periodo colonial".³⁶

Después de la tercera generación manierista (que a su vez corresponde a la primera generación de artistas nacidos en la colonia), ocurre un cambio trascendental motivado por un nuevo influjo que provendría del Viejo Mundo. Cuando la mentalidad manierista se transforma en todos los ámbitos, se produce un cambio en el quehacer artístico general -en todas las expresiones de la vida y la cultura-, dentro de un nuevo estilo de vida, que al cabo del tiempo llegaría a conocerse como "Barroco".³⁷

(35) José Rogelio Ruiz Gomar Campos, *Pintura manierista en la Nueva España*, Historia del arte mexicano, tomo 7, sección III de Arte Colonial, México, SEP / Salvat, 1982, págs. 1037 - 1043.

(36) J. R. Ruiz Gomar C., *Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII*, Historia del arte mexicano, tomo 7, sección III de Arte Colonial, México, SEP / Salvat, 1982, pág. 1045.

(37) Entendido como "horror al vacío".

Aunque con rasgos distintivos propios, la pintura novohispana de esta época muestra claras influencias de Rubens (1577 - 1640), Ribera (1591 - 1652), Ribalta (1550 - 1628), Velázquez (1599 - 1660), Zurbarán (1598 - 1664), Murillo (1617 - 1682) e inclusive Valdés Leal (1622 - 1690). Es enorme la contribución de la escuela de Sevilla, puerta por la que pasaría todo el influjo del Viejo Mundo a la Nueva España hasta finales del siglo XVII en que Cádiz adquirió el control del comercio con las colonias de América.

Indudablemente, el primero que lleva al mundo novohispano un nuevo manejo de la luz, cargado de espíritu renovador -en las modalidades de tenebrismo y claroscuro-, es Sebastián López de Arteaga. En mi opinión, su absoluto dominio del claroscuro se ejemplifica muy bien con los *Desposorios de la Virgen*. Además, Arteaga es el primero en la Nueva España que realiza obras prototípicamente tenebristas, como la *Incredulidad de Santo Tomás* y el *Cristo en la cruz*. En ellas, los protagonistas de la acción concentran la iluminación de la escena, que se desarrolla sobre un fondo intencionalmente sumergido en profunda oscuridad, cosa que el propio tema de la escena requería, como en el caso de la *Crucifixión*. Las tres obras mencionadas, realizadas entre 1640 y 1655, fueron parte de las colecciones de la Academia, y se encuentran hoy en día en la Pinacoteca Virreinal de San Diego, en la Ciudad de México.

Poseedor del más puro sentido del manejo de la luz, José Juárez es un digno seguidor de Arteaga. Al igual que su maestro, en él encontramos obras paradigmáticas del claroscuro, como por ejemplo el *Martirio de los santos Justo y Pastor* (realizada en 1653). Un ejemplo de la obra de este pintor que cae dentro del rubro de la escuela tenebrista novohispana es la *Aparición de la Virgen y el Niño a san Francisco*, realizada alrededor de 1655. Ambas obras se encuentran hoy en la Pinacoteca de San Diego.

Otro exponente de la pintura colonial novohispana de esta época es Pedro Ramírez el Mozo, quien también ejemplifica en forma magistral ambas facetas del manejo de la luz en sus obras más representativas. Ejemplo de ello es la *Liberación de san Pedro*, realizada en 1670 (que hoy se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato), y que puede catalogarse dentro de la más pura corriente tenebrista (tanto colonial como europea). Por el contrario, el claroscuro es una técnica más evidentemente empleada en la obra *Jesús asistido por ángeles*, firmada en 1656 (hoy ubicada en la Parroquia de san Miguel, en la Ciudad de México).

Baltasar de Echave Rioja también cultivó ambas formas del manejo de la luz. Como representante de la escuela tenebrista, destaca por lo vigoroso y efectista su *Entierro de Cristo*, fechada en 1668 (hoy también situada en la Pinacoteca Virreinal). En cambio, son ejemplos representativos de la forma en que este pintor utilizó el claroscuro los tres *Triunfos* de la Sacristía de la Catedral de Puebla (de la Iglesia, la Fe y la Eucaristía), contratados en 1675, y compuestos a partir de grabados en Rubens, caso tan frecuente en la pintura colonial.

En términos de la forma en que manejaron la luz, los pintores de transición entre los siglos XVII y XVIII siguieron el patrón del "barroco exhuberante". Así, entre los últimos representantes de la dinastía de los Juárez -como Antonio Rodríguez y los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez -, el tenebrismo ya casi no se manifiesta; es más frecuente el uso de un claroscuro de colorido alegre, con gran riqueza en paños y vistosos paisajes, con una tendencia cada vez más acelerada hacia lo que los especialistas denominan "fastuoso horror al vacío". Esto será típico en las obras de Cristóbal de Villalpando y de Juan y Nicolás Correa.

El tenebrismo y el claroscuro son fenómenos que se manifestaron con mayor intensidad en el centro geográfico de la Nueva España, que en el resto del país, como son las regiones del sureste, Michoacán, Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas y el norte. Algunas regiones tuvieron producción pictórica local -por ejemplo Oaxaca-; sin embargo, en general, los acervos importantes de pintura novohispana que se han conservado hasta hoy, corresponden a obras que fueron realizadas en la capital, y transportadas a su destino actual.

Sin embargo, no toda la producción pictórica importante corresponde a la capital novohispana, pues desde un principio la región de Puebla-Tlaxcala fue un centro artístico de gran importancia, capaz de competir en calidad con la de cualquier otro. Por ello, no debe causar asombro que en la segunda mitad del siglo XVII se encuentre una *"brillante y floreciente escuela de pintura con desarrollo y alcances peculiares, en la que actuaban artífices de no escasos méritos"*.³⁸ Además de artistas como Juan Tinoco, Diego de Borgraf y José Rodríguez Camero, no puede disminuirse la importancia de artistas en esa región, de la talla de Pedro García Ferrer y fray Diego Becerra.³⁹

Es preciso comentar los conceptos de "naturalismo" y de "lo zurbaranesco", así como su influencia en la pintura novohispana. El naturalismo denota la tendencia del artista a representar los objetos "como se observan empíricamente, más que de forma estilizada o conceptual".⁴⁰ Ian Chilvers define al naturalismo como un "género pictórico que se usó con mayor o menor precisión desde la antigüedad";⁴¹ según Chilvers, el término lo utilizó Giovanni Pietro Bellori (1615-1696) por primera vez en 1672, al describir la obra de Caravaggio, por *"su doctrina de copiar fielmente a la naturaleza, sin importar que pareciera bonita o fea"*.⁴² Históricamente, el fenómeno sin duda es consecuencia del "antinaturalismo" -en sentido de "afectación"- que caracteriza al manierismo. Estos conceptos llevan al famoso *disegno interno*, que queda fuera del alcance de este trabajo. Vid. las obras de Giorgio Vasari (1511-1574), así como las de Taddeo (1529- 566) y Federico Zuccari (ca. 1540-1609).

(38) Ruiz Gomar, op. cit., págs. 1060 a 1061.

(39) Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura de Puebla*, México, Perpal, 1990, Reimpresión de la edición de Elisa Vargaslugo, Inst. de Invs. Estéticas, México, U.N.A.M., 1963, págs. 60 a 63.

(40) Ian Chilvers, *Art and Artists*, Oxford University Press, New York 1991, págs. 325 - 327.

(41) *Op. cit.* págs. 326.

(42) *Ibid.*

En la pintura novohispana, el naturalismo -como modalidad pictórica- es una herencia de la tradición caravaggiesca, y queda entendido como "una mano extendida hacia el natural",⁴³ en que uno de los recursos principales -y por ello resulta de trascendental importancia para este estudio- es precisamente la utilización de lo que Pérez Sánchez ha denominado "la luz dirigida y potenciadora". Un ejemplo de este tipo de lenguaje es el gusto preciosista que recoge con primor minucias, bordados, joyas, encajes, etc. A base de contrastes de tonos claros y oscuros, los pintores de esta época han dejado -gracias al manejo de la luz- algunos magníficos testimonios del brillo de objetos suntuarios y exquisitas texturas, que vistos de cerca no son más que manchones de pasta sobre un lienzo ordinario.

El maestro Jonathan Brown considera que el término "zurbaranesco" lleva implícita una diferencia fundamental con la obra del propio Zurbarán.⁴⁴ Al arraigarse la influencia del maestro español en tierras novohispanas, tomó características propias que pueden resumirse de la siguiente forma, sobre todo en lo relativo al manejo de la luz: utilización muy extendida del claroscuro; empleo de una figura central con horizonte bajo -ya sea a contraluz o con un foco de luz directamente opuesto-; finalmente, la representación de planos de profundidad a base de matices luz y no mediante el uso de la perspectiva. En general, en la pintura novohispana considerada dentro de "lo zurbaranesco" -debido al uso de grabados como fuente de inspiración-, se tomaron elementos tipológicos y personajes, más que composiciones completas, que había que reinterpretar en términos de luz y color. Me parece por lo tanto muy acertada la opinión del citado maestro Jonathan Brown; según él, es necesario romper una tradición historiográfica arraigada en México, que consideraba que a la Nueva España llegaron obras originales del propio Zurbarán. Parece sin embargo más probable que a la colonia hubieran llegado más bien obras de discípulos de Zurbarán -como por ejemplo de Juan del Castillo, prototípico de lo "zurbaranesco", pero de menor calidad,- que obras originales realizadas por Zurbarán. Sea como haya sido, las obras que finalmente llegaron fueron un modelo a seguir. En dicho contexto, el manejo de la luz y del color fue uno de los elementos que se absorbieron de las obras que llegaban, para adaptarse al gusto local y retransmitirse con un lenguaje local.

(43) Pérez Sánchez, *op. cit.* págs. 67 - 77.

(44) Jonathan Brown, opiniones personales de cátedra (México, agosto de 1994).

Por la manera en que se maneja la luz, ya que el claroscuro es uno de los recursos empleados, es necesario mencionar el caso particular de la pintura de retrato. En este género, el vocabulario empleado es similar al de la pintura religiosa, como por ejemplo la elaboración de los lienzos, vestimentas, cortinajes, adomos, etc. Como es del conocimiento general, en la Nueva España los cánones que rigieron a la pintura de retrato son herencia directa de la tradición que estableció en España Juan Pantoja de la Cruz (ca. 1553 - 1608), discípulo del creador del retrato cortesano, Alonso Sánchez Coello (1531/2 - 1588), a su vez formado en el taller del flamenco Anthonis Mor (conocido en España como Antonio Moro, ca. 1517 - 1577). En la pintura española, el severo retrato cortesano en general posee una convencional elegancia y una evidente austeridad, con *"mezcla de icono y de sosegada apostura"*, como dijera Camón Aznar.⁴⁵

En la época colonial en general, los retratos se caracterizaron porque los personajes están rígidos, casi envarados en solemnes atuendos, en un fondo neutro, u oscuro, con decoraciones compuestas a base de cortinajes y algunas piezas de mobiliario como mesas, sillas o libreros. En algunos casos, los rostros -de austera veracidad- miran con fijeza al espectador y los cuellos llegan a aparecer desmesuradamente largos, como si se despegaran del resto del cuerpo. Las manos normalmente pretenden representar la elegancia del personaje, y por ello se cuida su trazo; en tal caso, suelen llevar alguna prenda. como por ejemplo un pañuelo o un abanico en las figuras de las damas. Los caballeros retratados normalmente apoyan una mano en el cinto, en la empuñadura de una espada o en algún símbolo de su dignidad. En la época que nos ocupa, la intención no era hacer una fiel representación de la anatomía o temperamento del retratado, sino más bien dejar un testimonio del paso de un individuo por una posición de jerarquía que mereciera ser registrada. En los retratos, un elemento que tradicionalmente se ha considerado como "zurbaranesco" es el empleo de los cortinajes, que aparecen en la mayoría de los casos como paños rojos dentro de un contorno triangular, generalmente voluminoso.

(45) Citado por Alfonso E. Pérez Sánchez en su, *Pintura barroca en España 1600 - 1750*, Madrid, Cátedra, colec. Manuales de Arte Cátedra, 1992, pág. 77.

* * * * *

En suma, tal y como lo han estudiado los anteriormente citados maestros Manrique⁴⁶ y Ruiz Gomar,⁴⁷ en el manierismo, la luz no se trató como un elemento primordial. Por ésto, en general, en las obras de tipo manierista, aparecen figuras estáticas y planas, con composiciones realizadas a base de pocos planos de profundidad, y por lo tanto poca volumetría. Por el contrario, en el barroco la luz es precisamente el elemento al través del cual se transmiten los mensajes de forma, volumen y color.

Al igual que en Europa, el manejo de la luz en la Nueva España no fue producto de lo que dictaban los tratados de técnica pictórica -principalmente los de Pacheco y Carducho-, sino el resultado de un proceso de amalgama y adaptación. Gracias a la excepcional capacidad receptiva que en términos generales caracterizó al nuevo mundo, se rehicieron, interpretaron y matizaron con tradiciones y gustos locales los logros y novedades que por diversos caminos llegaban de la metrópoli.

Por lo tanto, en mi opinión, la forma en que se manejó la luz en la pintura de los siglos XVII y XVIII es un asunto toral para poder entender algunos fenómenos artísticos de la transición del manierismo al barroco y, sobre todo, el florecimiento del barroco exhuberante. Así, de ser un elemento con valor equivalente al de otros -como la composición, el colorido, la iconografía, etc.-, en forma gradual se empezaron a aquilatar las posibilidades del contraste lumínico, como recurso de gran eficacia para vigorizar la expresión. Así, de la delicada sofisticación característica del manierismo, se pasa a la exaltación del vigoroso y recio contraste que identifica al barroco. Por lo tanto, la forma en que se manejó la luz es uno de los principales apoyos en que se sustenta el estudio del enriquecimiento de la expresión barroca novohispana.

(46) J. A. Manrique, *op. cit. Ambigüedad histórica...*, pág. 137.

(47) J. R. Ruiz Gomar, *op. cit. Pintura barroca ...*, pág. 1061.

Algunas Proposiciones

El tenebrismo se presenta en dos formas: una, como propone Maillard en su definición simplificada (1975),⁴⁸ es *"una escuela pictórica en la que aparece un único foco de luz bien definido, ya sea dentro o fuera de la escena, pero con la característica fundamental de que el o los protagonistas de la acción son los generadores a partir de los cuales se irradia la luminosidad"*. Hay que subrayar que en esta definición se aplicó al tenebrismo el calificativo de "escuela", cuando en realidad nos enfrentamos a una modalidad, como pretende demostrarse en este trabajo. La segunda manera es cuando el fondo queda sumergido en tinieblas y los personajes secundarios reciben sólo aquella cantidad de luz que les transmite una fuente primaria de luminosidad. El generador principal de luminosidad puede ser un foco de luz natural, como por ejemplo una vela, una antorcha, una ventana, o una fuente similar. La representación de la presencia divina -mediante un intenso rayo de luz- se aprovecha igualmente como foco luminoso único. Ejemplos de este tipo de obras en la pintura novohispana son los arrebatos místicos de santos y escenas de la Pasión de Cristo, como los Calvarios.

Así, a manera de propuesta, podemos aventurar entonces la siguiente definición: el "Tenebrismo", es una modalidad diferente del claroscuro, que se caracteriza porque la escena se encuentra sumergida en un espacio carente de luz. Como portadoras de la fuerza emotiva de la acción, las tinieblas se convierten en un elemento plástico tanto o más importante que cualquier otro en la composición. La oscuridad juega un papel de contraparte con respecto a la fuente de luz, que puede ser animada o inanimada, intrínseca o extrínseca a la obra.

(48) Robert Maillard, *Peinture*, París, S.N.L., 1975, tomo VI, pág. 258.

Para dar una idea del papel tan importante que esta modalidad jugó dentro de la historia de la pintura, es preciso citar nuevamente a Robert Maillard, por la extensión que le hizo a su definición del tenebrismo en el siguiente sentido: "*el tenebrismo es un género, entendido como un conjunto de obras que tienen entre sí analogías importantes y constantes*".⁴⁹ En mi opinión, esta idea no se contrapone con la denominada "teoría de los géneros". Así, mediante la utilización de la definición de Maillard podemos estudiar una obra tenebrista, no sólo como una opción estilística, sino como un género en particular.⁵⁰

En su momento, el tenebrismo representó un fuerte reto técnico; logró imponer una verdadera moda temporal, y se cultivó con una amplia producción y demanda en el mercado del arte, como lo demuestra la gran cantidad de obras que han llegado hasta nuestros días.

El tenebrismo -puede afirmarse- se utiliza para expresar un estado de ánimo. En algunos casos predomina un dramatismo lumínico para lograr una atmósfera de tristeza o de nostalgia -en temas generalmente fúnebres-, mientras que en otras composiciones se utiliza para denotar la presencia de fuerzas divinas y sobrenaturales, o momentos de comunicación mística. Ejemplos del primer caso son las tradicionales representaciones de las escenas de la Pasión de Cristo, como los calvarios, descendimientos, entierros, etc. Ejemplos del segundo tipo son la teofanía -como el *Noli me tângere*-, las escenas de la Vida de Cristo- adoración de los reyes y de los pastores u otras similares-, y todas las escenas de arrebatos místicos que inundan las pinturas de tema hagiográfico. Por eso es un recurso empleado en sentido iconográfico, y hay temas cuya "moda" implicó realizarlos con este tipo de lenguaje.

(49) Robert Maillard, *op. cit.*, pág. 252.

(50) Le agradezco al maestro Fausto Ramirez su comentario al respecto (comunicación personal, noviembre de 1993).

Necesariamente hay que reiterar que la característica fundamental del tenebrismo, es el empleo de la luz en forma dirigida. no sólo como fenómeno natural, sino como sugerencia de la presencia de fuerzas espirituales o divinas. El manejo de la luz se suele emplear con intenso gusto exagerado en el contraste de las formas, por la diferencia que se produce entre lo "oscuro" y los campos iluminados. El propósito que se persigue es que la acción instantánea de los personajes quede congelada, en sentido físico o emocional.

* * * * *

Por lo que respecta al claroscuro, en mi opinión, resulta aceptable la definición de Itten, quien lo considera como un *"recurso mediante el cual, al través de matizados contrastes de luces y sombras de mayor o menor intensidad, y en ausencia de una fuente única de transmisión de energía luminosa, se hace posible la definición acentuada de formas y volúmenes"*.⁵¹

Desde su aparición, el claroscuro se presentó como un lenguaje que los artistas han utilizado en sus obras como medio de expresión para enfatizar y matizar. La intención es ejercer un balance equilibrado e intermitente entre zonas bañadas por la luz y zonas que quedan bajo una ligero ensombrecimiento. Así, en las superficies planas de los lienzos y tablas se pueden plasmar volúmenes y manejar la perspectiva. Quedarán representados de esa manera los distintos elementos de la propia obra, como son la composición, los paños, los paisajes, los fondos arquitectónicos, etc. Añade Itten que *"el recurso pictórico es un medio que se emplea como auxilio, para obtener un fin determinado"*,⁵² opinión con la que coincido, puesto que, en mi opinión, el claroscuro no es una modalidad temporal, como el tenebrismo.

(51) Julien Itten, *L'art de la couleur*, Paris, Dessain et Tolra, 1975, pág. 27.

(52) Itten, *ibid.*

Dado que el tenebrismo y el claroscuro han coexistido, los valores del binomio luz-sombra se han ido manejando a lo largo del tiempo en forma indistinta. Es evidente que hoy ésto resulta inaceptable, por lo que ha llegado el momento de corregir un error que ha prevalecido hasta nuestros días, para que cada concepto tome un lugar preciso.

En suma, hay que tener presente que el desarrollo histórico del tenebrismo y del claroscuro fue diferente. El tenebrismo es un fenómeno limitado en el tiempo y en el espacio. Aparece por primera vez en Italia, en las últimas dos décadas del siglo XVI; emigrando hacia el norte y luego el occidente, llega a los Países Bajos, pasa por Francia y España, hasta que finalmente llega a las colonias americanas, en donde todavía florecía durante el último tercio del siglo XVII. En cambio, el claroscuro se encuentra desde épocas muy tempranas de la pintura -como los frescos de Masaccio y las primeras obras al óleo de los flamencos primitivos-, hasta su utilización en artistas contemporáneos. Es preciso recordar que también existen obras de transición, que cuentan con características propias del tenebrismo, pero con algunos elementos del claroscuro, y viceversa.

* * * * *

En el presente trabajo, se han tenido que prescindir de estudios especializados acerca de la *teoría del color* y de la *teoría de la perspectiva*, por considerar que estos conceptos quedaban demasiado lejos del tema principal, por lo que tendrán que relegarse para futuras investigaciones. Por lo pronto, aquí sólo se pretende corroborar que el tenebrismo y el claroscuro -siendo distintos, y ambos dentro de un contexto de capital importancia para el desarrollo del barroco- coexistieron en algunos pintores novohispanos del siglo XVII.

Para esta investigación, se estudiaron diversos pintores de la Nueva España que trabajaron durante la etapa de mayor florecimiento del tenebrismo, como personajes representativos del movimiento pictórico de la zona central del país, y que también utilizaron el claroscuro con profusión. La época estudiada es el periodo de 1640 a 1725, y los esfuerzos se concentraron en el área de Puebla-Tlaxcala, puesto que a simple vista, en esta región se encuentra una evidente abundancia de obras en

las que el manejo de la luz se utilizó en forma intencional. La selección final recayó en Juan Tinoco, pintor que tradicionalmente se había considerado como paradigmático, tanto en obras de corte tenebrista, como de intenso claroscuro. Además de ser un destacado exponente como artista de máxima calidad en la pintura novohispana, su naturaleza de "poblano" -que definiremos en su momento-, se caracteriza por el hecho de que prácticamente la totalidad de sus obras permanece hasta la fecha en esa región.

El presente trabajo pretende pues ofrecer una reflexión sobre el producto artístico de Juan Tinoco, en su conjunto. Así, a partir de la utilización del tenebrismo y del claroscuro como medios de expresión pictórica, se pretende mejorar la comprensión del quehacer regional dentro del contexto de la pintura novohispana de ese momento histórico.

* * * * *

PERFIL BIOGRÁFICO DE JUAN TINOCO

Reportes Historiográficos.

El pintor Juan Tinoco es un personaje hasta ahora muy poco conocido, pues sólo se tenían algunas noticias acerca de su obra, pero se ignoraban los detalles relativos a su nacimiento y muerte. En orden cronológico, los autores que se han ocupado de él, son los siguientes: Bernardo Olivares Iriarte (1814 - 1876), en 1874; Francisco Pérez de Salazar y Haro (1888 - 1941), en 1923; don Manuel Toussaint (1890 - 1955), en 1934; Elisa Vargaslugo de Bosch (en el estudio introductorio y notas a la obra de Pérez de Salazar), en 1963; Xavier Moysén Echeverría (en el estudio introductorio y notas a la obra de Toussaint), en 1965; y Efraín Castro Morales (en la edición y notas a la obra de Olivares), en 1987.¹

La historiografía recoge las únicas dos noticias siguientes: que en los últimos días de 1617 se casó un individuo con el nombre de Juan Tinoco Guillén, que seguramente sería un pariente del pintor, y que éste último vivía aún a fines del año de 1687, como se deduce del informe en que se registra que fue testigo de la boda del también pintor Juan de Villalobos.

(1) Los historiadores que se han ocupado del tema son: Bernardo Olivares Iriarte, *Apuntes artísticos sobre la pintura en la ciudad de Puebla*. Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales. Puebla, Gobierno del Estado, 1987 (primera edición de 1874); Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla*. Edición, introducción y notas de Eliva Vargaslugo. México. Imprenta Universitaria-UNAM, 1963 (primera edición de 1923); Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. Edición por Xavier Moysén. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982 (primera edición de 1965).

Es sorprendente que, a pesar de los acuciosos trabajos que habían realizado en archivos, investigadores de la talla del licenciado Pérez Salazar y el doctor Toussaint, no hubiera podido publicarse hasta ahora ningún documento relacionado con Juan Tinoco, con la excepción de las noticias aisladas que proporciona el doctor Efraín Castro -tales como nacimiento, sus padres, su matrimonio y su fallecimiento-, sin proporcionar los datos necesarios acerca de sus fuentes.² Hasta ahora, han sido muy escasas las noticias acerca de este pintor, y sólo aparece su nombre en algunas "nóminas" generales de la época. En el caso de la presente investigación, se contó con la suerte de encontrar muchos documentos, de índole variadísima, en diversos archivos y fuentes documentales. Es digno de mencionarse que el trabajo no se hubiera podido haber realizado sin la ayuda proporcionada por diversos investigadores locales. Gracias a la labor realizada, ahora contamos con un amplio panorama sobre la familia Tinoco, que abarca un periodo de tiempo mucho más amplio que el de la vida del pintor.

(2) En el artículo *Una pintura desconocida de Manuel de Echave* que publicó en los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M. (núm. 55. 1986, pág 91), la maestra Nelly Sigaut se refirió al amplio conocimiento que tiene el doctor Efraín Castro Morales acerca de la documentación de la época colonial novohispana. Dado que por desgracia sólo se ha publicado una pequeña parte de los acervos existentes en Puebla, es posible que aún existan datos sobre el pintor que nos ocupa, y que ojalá salgan a la luz como consecuencia de esta investigación.

Información Genealógica.

El apellido Tinoco se encuentra tanto en España como en Portugal, sin que en ninguno de esos dos países se conozca con exactitud el origen de dicho linaje. Por ejemplo, Antonio y Francisca de Tinoco aparecen en el "Índice de Apellidos Probados de la Orden de Carlos III", que era una orden militar española del siglo XVIII.³ Según los datos de la heráldica que se han podido conseguir,⁴ Juan Cabero Tinoco es un ilustre personaje que aparece mencionado en la relación de los "Americanos en las Órdenes Nobiliarias", como miembro de la Orden de Calatrava; nació en Trujillo, al igual que su hermano Bartolomé. Este último, que se bautizó en la catedral de Trujillo en 1665, y alcanzó el grado de doctor en el Colegio de San Martín. Hay noticias de una ilustre familia con el nombre de Tinoco en Castilla, y en Portugal se encuentran referencias de otra familia con ese nombre en el lugar de Tomar, durante el reinado de Sancho I de la dinastía de los reyes de Borgoña (1185 - 1211); de esa familia, el miembro más importante fue Martín Tinoco.

(3) Aly Warvill, *The Historical Research Center* (comunicación personal. 12 de julio de 1994, ref. núm. 0112/0-35969).

(4) Le agradezco a Mr. H. V. Rolland la información que me proporcionó del *Illustrations to Riestrap's Armorial General - Heraldry Today*, Parliament Piece Rawsbury, Wiltshire, 1967 - 1991.

Algunos genealogistas creen que el linaje de los Tinoco es originario de Francia, mientras que otros consideran que la primitiva casa solariega se fundó en Portugal. Aunque el origen etimológico del apellido es incierto, existen varias teorías al respecto: Por un lado, se cree que a partir de 1464 pudiera haber derivado del vocablo castellano *tino*, que significa "puntería"; pero esta voz también tiene un origen incierto, quizá derivada del verbo "atinar". También se dice que *Tinoco* pudiera derivar del vocablo latino *tinunculus*, que es una especie de pájaro, aunque también es el nombre de un lugar en Argentina.

Así pues, aunque el origen del apellido es confuso, sí parece ser de relativa antigüedad.

Datos Biográficos.

Para mayor claridad, se han ordenado en forma cronológica las siguientes breves noticias biográficas:

1641 - 27 de octubre:

Para orgullo de la región poblana, el pintor Juan Tinoco Rodríguez nació en la ciudad de Puebla de los Ángeles: fue bautizado en el Sagrario de la Catedral el 27 de octubre de 1641. Su padre fue Juan Tinoco de Cuenca y su madre Agustina Rodríguez de Pliego, ambos vecinos y naturales de la ciudad de Puebla.⁵

(5) La información relativa al bautizo del pintor proviene del A.S.M.P. Libro de Bautizos de Españoles, núm. 5 (1636 - 1649), foja 241, 2o. párrafo. El padrino fue Manuel Gómez, y bautizó el Padre Gerónimo de Santander, de quien no sabemos si está emparentado con la familia del pintor Antonio de Santander, activo en Puebla por la misma época.

El pintor Juan Tinoco Rodríguez tuvo cinco hermanos: el mayor, Diego, se bautizó el 12 de febrero de 1629; se casó con Francisca de Torres y murió el 23 de diciembre de 1700. El segundo, Blás, se bautizó el 12 de septiembre de 1630, Simón se bautizó el 7 de noviembre de 1631. José se bautizó el 18 de abril de 1634. Su única hermana, María, se bautizó el 14 de julio de 1646. Todos fueron bautizados en el Sagrario en la Catedral de Puebla.⁶

1664 - 16 de septiembre:

En esa fecha -en que ya había muerto su padre-, Juan Tinoco se casó en la catedral de Puebla con María Gutiérrez de Huesca y Gálvez, quien era "doncella e hija legítima de Gerónimo de Reinoso y de Juana Gutiérrez de Guesca [sic.], su mujer, difunta".⁷ El matrimonio tuvo tres hijos: el mayor fue el Bachiller Miguel Tinoco de Gálvez, quien al ser bautizado -el 8 de abril de 1672- seguramente se encontraba en riesgo de muerte, pues "*su padrino el Bachiller Francisco Díaz le echó el agua en caso de necesidad, y el Bachiller Gerónimo de Contreras le puso óleo y crisma al bautizarle*". Los otros dos hijos fueron mujeres: María Tinoco -que nació alrededor de 1676- y Juana Tinoco, que se bautizó en 1678 y casó con José [...] Herrera. La ausencia de otros descendientes varones descarta la posibilidad de que hubiera existido una dinastía de pintores de nombre Tinoco.

(6) Los hermanos del pintor Juan Tinoco Rodríguez quedan corroborados mediante las siguientes referencias: Bautizo de Diego Tinoco Rodríguez, el 12 de febrero de 1629 (A.G.N. - I.G.I., Mormones, México, Puebla; A.S.M.P., Libro de Bautizos de Españoles, núm. 4, 1624 - 1636, foja 205). Bautizo de Blás Tinoco Rodríguez, el 10 de septiembre de 1630 (A.G.N. - I.G.I., Mormones, México, Puebla). Bautizo de Simón Tinoco Rodríguez, el 7 de noviembre de 1631 (A.S.M.P., Libro de Bautizos de Españoles, núm. 4, 1624 - 1636, foja 332). Bautizo de José Tinoco Rodríguez, el 18 de abril de 1634 (A.G.N. - I.G.I., Mormones, México, Puebla). Bautizo del pintor Juan Tinoco Rodríguez, el 27 de octubre de 1641 (A.G.N. - I.G.I., Mormones, México, Puebla; A.S.M.P., Libro de Bautizos de Españoles, núm. 5, 1636 - 1649, foja 241). Bautizo de María Tinoco Rodríguez, el 14 de julio de 1646 (A.G.N. - I.G.I., Mormones, México, Puebla).

(7) A.S.M.P. Libro de Matrimonios de Españoles, núm. 4 (1660-1669), foja 108, 3er. párrafo. Según la costumbre de la época, el matrimonio se realizó "habiéndose leído en la propia Catedral las tres amonestaciones en tres días festivos *Inter Misarum Solemnia*, como lo dispone el Santo Concilio de Trento, y no resultó ningún impedimento canónico". Ambos contrayentes dieron su mutuo consentimiento y fueron desposados por palabras de presente. Ofició el Bachiller Diego de Cuzas y fueron testigos Juan de Alcántara y Pedro Arias. Los veló el Bachiller Torres.

Con base en el documento mencionado en el párrafo anterior, y en vista de que la esposa de Juan Tinoco aparece con distintos nombres -ya sea como Maria de Gúesca y Gálvez o María Gutiérrez de Gúesca-, vale la pena hacer las siguientes observaciones: 1) En el testamento del pintor, otorgado el 26 de julio de 1703, María de Gúesca y Gálvez quedó registrada como la madre de los tres hijos del matrimonio. 2) Según un Recibo de Dote del 20 de febrero de 1670, Juan Tinoco se casó con María Gutiérrez de Gúesca, hija de Juana Gutiérrez y de Juan de Osomo. 3) En el Acta de Matrimonio del pintor del 16 de septiembre de 1664, aparece registrado el nombre de su suegro como Jerónimo de Reinoso. La posible explicación a esta aparente existencia de diferentes suegros es que Juan Tinoco se hubiera casado en únicas nupcias con María Gutiérrez de Guesca -cuyo nombre apareciera registrado en diversas maneras-, cuya madre Juana Gutiérrez hubiera estado casada en dos ocasiones, primero con Jerónimo de Reinoso y luego con Juan de Osomo.

1670 - 20 de febrero:

Juan Tinoco aparece como "maestro de pintor".⁸

(8) A.G.N.P. Libro del año de 1670, foja 93. Escribano Nicolás Gallegos de la notaría núm. 3 de la ciudad de los Ángeles. El 20 de febrero de 1670, Juan Tinoco, declarado expresamente como "maestro de pintor", extendió un recibo por la dote que percibió al casarse con María Gutiérrez de Guesca [sic.], su mujer. En este interesante documento aparecen algunos detalles genealógicos y comerciales. Además, es uno de los pocos documentos que contienen la firma autógrafa del pintor, de especial importancia para un estudio caligráfico en el que se puedan comparar con los rasgos que aparecen en pinturas que se han conservado.

1687 - 8 de diciembre:

Juan Tinoco aparece como testigo del matrimonio del pintor Juan de Villalobos. Hasta ahora, éllo ha hecho suponer que Villalobos trabajaba en el taller de Tinoco, lo cual en esta investigación no pudo comprobarse documentalmente.⁹

1699 - 13 de julio:

Aparece realizando la tasación de unos cuadros.¹⁰

(9) La noticia, de importancia para la historia del arte en Puebla, y que pocas veces se transcribe completa, es la siguiente: En el acta que se conserva en el A.S.M.P. (Libro de Matrimonios de Españoles, núm. 7, 1679 - 1688, foja 326 vta., 1er. párrafo), se indica que Juan Tinoco fue testigo del matrimonio de Juan de Villalobos con Micaela Ruiz, el 8 de diciembre de 1687, en la parroquia de San José de Puebla, en donde se hicieron las amonestaciones). Él era español, soltero, de oficio pintor, natural y vecino de Puebla. Fue hijo de padres no conocidos, se crió en la casa del capitán Gaspar López Torrija, hermano del doctor y maestro Carlos López Torrija, que ofició en dicho Matrimonio. Élla era española, doncella, natural y vecina de Puebla. Fue hija legítima de Juan García y de Josefa Ruiz. Se velaron el 2 de marzo de 1688.

(10) A.G.N.P. En la caja núm. 28 (correspondiente a 1700) de la notaría núm. 6 de la ciudad de Puebla, se encuentra un documento del 13 de julio de 1699, en el que se indica que el pintor Juan Tinoco recibió un peso, de los señores albaceas don Tadeo Delgado, clérigo presbítero, don Diego de Escobar Salmerón y Castro, y de don Alfonso de los Reyes, "por la tasación de unos cuadros y hechuras". Este documento es otro de los pocos que llevan la firma autógrafa del pintor. Hubiera sido interesante que apareciera el testamento a que se refiere el recibo, para tratar de conocer de qué cuadros se tratarían, así como su procedencia.

1703 - 26 al 28 de julio:

El 26 de julio de 1703, Juan Tinoco otorgó testamento ante el Escribano Real y Público de número en Puebla, Francisco Solano; no lo firmó por estar en cama, debido a la gravedad de su enfermedad.¹¹ Sus albaceas fueron el Presbítero y Bachiller Miguel Tinoco de Gálvez -hijo del pintor- y María Gutiérrez de Guesca [sic.], su esposa. Juan Tinoco declaró ser vecino de la ciudad de los Ángeles y posiblemente murió el 27 de julio de 1703, pues el 28 de julio de ese año fue enterrado en la iglesia del convento de las religiosas de San Jerónimo de Puebla, al igual que su hermano Diego, que había muerto en 1700.¹² Aunque los enterramientos de ambos hermanos están claramente registrados, no se pudo encontrar la cripta familiar o tumba individual de los Tinoco.¹³

(11) A.G.N.P. Testamento del 26 de julio de 1703. Caja núm. 35 de la notaría 6, ante el escribano de número, Real y Público, Francisco Solano (conservado en el "Registro de testamentos de los años 1703 a 1704), fojas 63 - 68 (vta.).

(12) A.S.M.P. Libro de Entierros de Españoles, número 5, foja núm. 84, vta., 1er. párrafo. El 28 de julio de 1703 se enterró Juan Tinoco en la Iglesia del Convento de Religiosas del Señor San Jerónimo de Puebla. Esposo de María Gutiérrez de Guesca [sic.], recibió los Santos Sacramentos. El documento no indica el nombre de quien le diera Sepultura Eclesiástica, como en otros casos. Este acta de entierro se declaró inválida porque se asentó por una equivocación en el mes de agosto de 1703.

(13) Existe un informe verbal de fecha reciente, según el cual el piso de la iglesia del convento de clausura se cambió dos veces, una tal vez a principios de siglo, y otra hace 20 o 30 años. Desgraciadamente, no se pudo comprobar en qué época ocurrieron estas remodelaciones.

Resulta necesario descartar la suposición de que Juan Tinoco hubiera viajado a España, a pesar de que existen evidencias de que personas de nombre Tinoco efectuaron diversos viajes trasatlánticos a todo lo largo del siglo XVI y hasta el primer tercio del XVII.¹⁴ Sin embargo, no hay evidencia alguna de que el pintor viajara a España, y hasta donde sabemos, su ámbito de acción artística estuvo siempre circunscrito a la zona de Puebla y Tlaxcala.

* * * * *

Juan Tinoco fue testigo y padrino del matrimonio del pintor Juan de Villalobos. Pero a pesar de esta relación cercana entre ambos pintores, no se ha encontrado una prueba documental que especifique con claridad la conexión entre ellos.

Conviene aclarar en este punto que han perdido validez los comentarios acerca del personaje Juan Tinoco Guillén, cuya noticia del matrimonio -fecha en 1617- publicó Francisco Pérez de Salazar y Haro, y que Manuel Toussaint identificó como abuelo del pintor.¹⁵ Como ha quedado claro, Juan Tinoco Guillén no fue el abuelo del pintor, pero no se conoce su identidad.¹⁶

Otra de las interrogantes que han quedado respecto a la vida del pintor Juan Tinoco, se refiere al lugar en que vivió. Por ejemplo, a pesar de las diversas noticias que se encontraron en relación al arrendamiento de inmuebles, no se pudo localizar físicamente ninguna casa en la cual el pintor pudiera haber habitado.

(14) Se conoce, por ejemplo, un posible antepasado de profesión navegante, que amasó una considerable fortuna con el transporte de esclavos a las colonias.

(15) Cfr. Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla*. Edición realizada por Javier Pérez de Salazar y Solana. México, Ed. Perpal, 1990, págs. 34 - 35; y Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. 2a. ed. por Xavier Moysén, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, págs. 122 - 123.

(16) Libro de Matrimonios de Españoles, núm. 4 (correspondiente a los años de 1615 a 1639; la numeración está repetida en las fojas 140 a 149); foja 149, de la numeración repetida. 1er. párrafo, 7 de julio de 1627.

* * * * *

A pesar de la amplia investigación documental que se emprendió para realizar este trabajo, sigue siendo notablemente escasa la información disponible sobre gremios, talleres y ordenanzas en la ciudad de Puebla. Seguimos sin saber la fecha precisa en que llegaron a Puebla las ordenanzas de pintores, caso del que nos hemos ocupado en uno de los apéndices de este trabajo. Tampoco se han podido ofrecer pruebas documentales del taller en donde Juan Tinoco recibiera su formación como pintor. A pesar de que se infiere que Juan de Villalobos haya sido discípulo suyo, tampoco hay noticias suficientes sobre el taller de Tinoco y los nombres de sus discípulos. Como ejemplo de la importancia que llegó a tener el taller de Tinoco, se cuenta con la serie de pinturas con el tema de la *Vida de san José* que se conservan en la iglesia franciscana de San Martín Texmelucan.¹⁷

Llama la atención que haya aparecido la referencia en diversos documentos a un pintor de nombre José de Salazar, tan común en esa época.¹⁸ Resulta una curiosa coincidencia. La existencia de un pintor con el apellido Salazar y un importante mecenazgo a Juan Tinoco por parte de alguien apellidado también Salazar, invitan a pensar en algún tipo de relación. Quizás el pintor José de Salazar fue el conducto que condujo a Tinoco con los clérigos Salazar Baraona. Uno de los anexos del presente trabajo proporciona los detalles de los artistas que aparecieron en el curso de la presente investigación, hasta la fecha desconocidos. Por ejemplo, se cuenta con los nombres de algunos pintores y doradores que no aparecían en nóminas anteriores, e incluso con los contratos de algunas obras, por ejemplo el retablo del Colegio de San Pedro y San Pablo -que hoy en día se conserva en la Biblioteca Palafoxiana-, el retablo de Iglesia de San Pedro, etc.

(17) *Cfr.* el Catálogo Comentado que se presenta como Anexo de este trabajo.

(18) El "pintor" José de Salazar efectuó una tasación de los bienes que fueron propiedad del capitán Martín Fernández de Olmedo A.G.N.P.: Notario Pedro Gómez de Prado, 1691.

* * * * *

La distribución geográfica de los personajes de apellido Tinoco merece detallarse. Por ejemplo, abundan las referencias que subrayan la relación de la familia Tinoco con la región de Tlaxcala, como las siguientes:

En el testamento de Bernabé Tinoco de Cuenca, tío del pintor, del día 18 de febrero de 1657, encontramos tres referencias distintas, relacionadas con Tlaxcala.¹⁹ En primer lugar, al morir Bernabé poseía en garantía "dos blandones de plata" pertenecientes a la Cofradía de la Virgen de la Soledad de la ciudad de Tlaxcala; es posible que el tío Bernabé hubiera sido cofrade, y por lo tanto que estuviera muy relacionado con altos niveles sociales y económicos de la región, sin olvidar que era mercader. En segundo lugar, al morir Bernabé, un vecino de la ciudad de Tlaxcala, Juan de Salcedo, le debía 500 pesos, "que se han de cobrar". Por último, al casarse su hija, María Tinoco de los Reyes, Bernabé Tinoco de Cuenca otorgó una dote a Diego de Urrutia, su yerno, quien al casarse en 1642 vivía en la ciudad de Tlaxcala. Diego de Urrutia tenía en dicha localidad una "inversión en negocio de tejidos de paño y otras lanas".

Otra referencia a Tlaxcala es la declaración que hizo fray Miguel Tinoco, al profesar en el convento de San Francisco de la ciudad de Puebla, quien dijo tener como "patria" a Tlaxcala.²⁰ Otra referencia a dicha ciudad se refiere a las casas que compró un personaje de nombre José Tinoco, que pertenecían a Juan García del Brocal, en el año de 1659.²¹

(19) A.G.N.P.: Notaría núm.4, Libro de Testamentos, 1657, fojas 32 - 35 (vta.); y A.G.N.P., Notaría núm.4, Libro de Testamentos, 1659, fojas 688 - 690.

(20) Colección Nettie Lee Benson - Institute of Latin American Studies. University of Texas at Austin. Manuscrito Genaro García, núm. G25.

(21) A.G.N.P.: Notaría núm.2, 1659, fojas 200 a 203 (vta.).

Otra relación entre Juan Tinoco y la región de Tlaxcala se refiere a la historia de la pintura de la lámina de cobre que representa a *San Miguel del Milagro*, que ahora se encuentra en la capilla del Ochoavo de la Catedral de Puebla. Los detalles aparecen en la correspondiente ficha del Catálogo Comentado. El siguiente ejemplo de la relación que tenía la familia de Tinoco con la región de Tlaxcala es el préstamo que el tío Bernabé le hizo a la Cofradía de la Virgen de la Soledad de Tlaxcala. Ésto hace pensar en algún tipo de influencia para el encargo de las pinturas que Juan Tinoco realizó en el encargo del retablo de la sacristía de la iglesia de la Soledad de Puebla, que hoy todavía se conserva íntegro.²²

Además de Tlaxcala, el estudio arroja referencias a otras zonas geográficas.²³ Por ejemplo, en la descripción de las obras de la catedral de Puebla, según aparece en las actas del cabildo religioso, aparece un pago -sin indicar para qué concepto-, en el año de 1674, a una persona de nombre Juan Tinoco. A este personaje se le identifica como proveniente de Zongolica, Veracruz.²⁴

* * * * *

El padre de Juan Tinoco, de nombre Juan Tinoco de Cuenca, está relacionado con la capital del virreinato. Sin embargo, antes de describir esa liga, es necesario describir la interrogante que existe con respecto a la identidad del personaje.

(22) A.G.N.P. Libro de Testamentos del año de 1657. Notaría de Puebla núm. 4, escribano Alonso Corona, fojas 32 - 35 (vta.). 18 de febrero de 1657.

(23) Sólo se presenta aquí una breve síntesis al respecto.

(24) A.C.C.P. Actas de Cabildo Catedralicio. 1674.

Diego Hernández Tinoco, abuelo paterno del pintor, coincide con el personaje de nombre Diego Tinoco de Cuenca, en dos aspectos: ambos son mercaderes en la Ciudad de México,²⁵ y ambos tienen un hijo de nombre Juan Tinoco de Cuenca, que es el nombre del padre del pintor.²⁶

Hay que mencionar algunos datos conocidos, para puntualizar las diferencias que hay entre los personajes en los que hay confusiones. Diego Hernández Tinoco nace ca. 1600 y tiene un hijo de nombre Juan Tinoco de Cuenca -que no se sabe si es el presbítero-; en tal caso tendría que haber nacido antes 1541, fecha del nacimiento de su hija María.²⁷ Este personaje muere antes de 1627 -año del matrimonio de su hijo Juan Tinoco de Cuenca-, se casa con Francisca de Cuenca antes de 1591 y finalmente se casa con Luisa Olivares el 26 de agosto de 1607.²⁸

En cuanto a Diego Tinoco de Cuenca, nace ca. 1590-1600.²⁹ Tuvo un hijo presbítero, de nombre Juan Tinoco de Cuenca y no hay reportes de ningún otro hijo. Compra al Real Fisco las casas que fueron de Simón Báez de Espinosa -marido de Juana Tinoco Enríquez, ambos condenados por el Santo Oficio por judaizantes.³⁰ Está casado con Catalina de Uriarte y muere antes de 1671. Para esa fecha, su mujer ya estaba casada en segundas nupcias. Diego Tinoco de Cuenca nació antes de 1650, fecha en que compra las casas de Simón Báez. En el caso de que este Diego Tinoco de Cuenca fuera el hermano del padre del pintor, es decir, hijo de Diego Hernández Tinoco. Juan Tinoco de Cuenca sería un presbítero homónimo del padre del pintor, en el mejor de los casos, primo del pintor. Esta suposición no está fundamentada, pero no se ha podido desmentir de manera documental.

De todo lo anterior, lo que queda en claro con respecto al padre del pintor es lo siguiente: el 7 de julio de 1627, se casa con Agustina Rodríguez.³¹ El 14 de julio de 1646, nace María, su última hija.³² Para 1664, ya había muerto.³³

(25) A.G.N. Inquisición, Vol. 603, Fojas 200 a 232. y AGNP: Notaría 4, Esc. Alonso Corona, Lib. de Test., año 1657, Fs. 32 a 35v.

(26) A.G.N.: Tierras, Vol. 2946.

(27) A.G.N.: Mormones, Puebla.

(28) A.S.M.P.: Libro de Matrimonio de Españoles núm. 1, foja 150.

(29) Calculando 20 años antes del matrimonio, podemos establecer una hipotética fecha de nacimiento. Para Diego Tinoco de Cuenca se calcula desde la fecha de graduación como Bachiller de Juan Tinoco de Cuenca.

(30) A.G.N.: Tierras, vol. 2946.

(31) A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles núm. 4, foja 149.

(32) A.G.N.: Mormones, Puebla.

(33) *Ibid.*

Sobre Juan Tinoco de Cuenca, sin que se pueda afirmar que se trate efectivamente del padre del pintor, se cuenta con la siguiente información: el 9 de febrero de 1652, obtiene el grado de Bachiller en Filosofía en la Real y Pontificia Universidad de México.³⁴ De junio a agosto de 1654, imparte como suplente la Cátedra I de Filosofía en la Real y Pontificia Universidad de México. El 11 de marzo de 1657, obtiene el grado de Bachiller en Cánones en la Real y Pontificia Universidad de México. De junio a septiembre de 1657, imparte como suplente la Cátedra de Decretales en la Real y Pontificia Universidad de México. En noviembre de 1657, se le nombra, por elección, Conciliario de la Real y Pontificia Universidad de México. Su ordenación sacerdotal fue en 1658, a cargo del Arzobispo de México, Mateo Segá de Bugueiro. En 1660 ya aparece en los libros de *Personas Eclesiásticas* y en los de *Pretendientes a Prebendas y Curatos y Personas Seculares*.³⁵ En 1661, recibe la licencia para administrar penitencia en la Ciudad de México.³⁶ En 1661, obtiene la capellanía en la Capilla del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo en México. En 1663, obtiene la licencia para administrar penitencia en la Ciudad de Puebla. En caso de ser el padre del pintor, a partir de esta fecha -y por lo tanto a los veintidos años de edad-, presumiblemente Juan Tinoco Rodríguez ya estaría viviendo, de regreso, en Puebla.

(34) A.G.I.: Indiferente General, 196, núm. 114.

(35) A.G.I.: Indiferente General, Legajos 2998, 196 y 118.

(36) A.G.I.: Indiferente General, 196, núm. 114.

* * * * *

Se puede reconstruir la relación que existiría entre el pintor y el clero de su época. Para ello, hay que recordar el ambiente de mecenazgo que patrocinó a diversos artistas, en la Puebla del momento. Una figura clave es el canónigo José de Salazar Baraona, el más importante mecenas religioso del último cuarto del siglo XVII. Juan Tinoco estuvo directamente relacionado con dicho personaje, de acuerdo con la información conocida, como beneficiario del clima de mecenazgo que favoreció a varios artistas -como consta documentalmente-, tales como Pedro Ramírez y José Rodríguez Camero, entre otros.³⁷

(37) El perfil biográfico de estos personajes es el siguiente: el doctor José de Salazar Baraona fue hijo del capitán José de Salazar Baraona y de Ana del Castillo Osorio, vecinos de Zacatecas. José de Salazar Baraona, Maestre-Escuela de la Catedral de Puebla, fue hermano de Alonso de Salazar de Baraona, Chantre de la misma catedral. José Salazar de Baraona, bajo los auspicios de su tío el Deán, presentó un dictamen sobre las apariciones del arcángel San Miguel a don Manuel Fernández de Santa Cruz, entonces Obispo de Puebla de los Ángeles (1676 - 1699). Éllo le valió su traslado, para incorporarse al cabildo catedralicio de la ciudad de Puebla. Ahí, llegaría a amasar una considerable fortuna, habiéndole heredado incluso a su hermano Alonso. Se ha podido documentar la estrecha relación que tuvo José con diversos miembros del gobierno civil; algunos de ellos eran sus parientes, como por ejemplo los Victoria Salazar. También conocemos múltiples patronazgos que tuvo José Salazar de Baraona para la construcción y decoración no sólo de la capilla del Ocho de la Catedral, sino también en la Concordia, el Hospital de Nuestra Señora de Belén, y otras más. Coincidentemente para nuestro estudio, estos lugares históricamente han quedado asociados con pinturas realizadas por Juan Tinoco, a quien tal vez José Salazar de Baraona conocería en Tlaxcala, en donde había tenido mucha influencia la familia del pintor. En vista de que no ha sido posible por el momento documentar la relación de patrono y artista entre Salazar de Baraona y Tinoco, es necesario suponerla. Cuando José Salazar de Baraona se encontraba como párroco en la iglesia de Santa María de la Natividad -que hoy corresponde al santuario de San Miguel del Milagro, en Tlaxcala-, ahí conoció al pintor. Su defensa de la aparición del arcángel San Miguel le debió su nombramiento de Tesorero de la Catedral de Puebla. No ha quedado constancia si las láminas que hoy decoran la capilla del Ocho pertenecerían a la capilla particular de Baraona en Tlaxcala, o si adornaban su residencia particular en Puebla. Por sus méritos en el mecenazgo de la obra, al morir, José de Salazar de Baraona se enterró en el Ocho. Muchos detalles de la biografía de los Salazar de Baraona aparecen en la obra de Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano*, México, 2a ed., 1985, pág. 235.

Se describen a continuación algunos detalles respecto a los encargos de las órdenes religiosas, en que las propias obras artísticas han quedado como testimonios.

Después del clero secular, el que sigue en importancia es el patrocinio de la Orden de San Agustín a Juan Tinoco. Las obras que hoy en día se conservan al respecto son las diversas representaciones de la *Santa Rosalía*, la *Imposición de la Regla a Santa Mónica*, y el *Retrato del Obispo Santa Cruz*. Esta obra no puede consiiderarse dentro del apartado del clero secular, en vista de que fue realizada con motivo del legado que hiciera el prelado a las monjas agustinas. La relación del pintor con la orden agustina se explica por el hecho de que existió un personaje -de filiación desconocida, pero indudablemente emparentado con el Maestro-escuela José Salazar de Baraona-, de nombre Juan Salazar de Baraona, que pertenecía a la mencionada Orden de San Agustín. Este importante clérigo fue procurador general del convento agustino en Puebla, por lo menos entre los años de 1686 a 1692. Además, María Tinoco, José Tinoco de los Reyes -platero y primo del pintor- y María de Cárdenas y Porras -"viuda de Juan Tinoco", sin mayores señas-, son algunos de los personajes que se enterraron en dicho templo.³⁶

En cuanto a los franciscanos, hoy en día se cuenta con la serie de la *Vida de san José* en el convento dieguino de San Martín Texmelucan; hay un lienzo en el templo de San Antonio de Padua en Puebla -representando al santo patrono del mismo nombre-, que tal vez pudiera atribuirse a Tinoco.

Con excepción a los temas específicos de cada una de las órdenes que aparecen en la capilla del Ocho, no parece haber encargos específicos por parte de los dominicos o carmelitas. Hoy en día se conservan obras en colecciones particulares, que están relacionadas con los teatinos, betlemitas y jerónimos. Los filipenses de Puebla también conservan una obra de clara atribución a Tinoco. No hay explicaciones para la relación con los carmelitas, y sorprende el hecho de que los jesuitas están ausentes de la lista.

(38) A.G.N.P. Notaria núm. 6, año 1692, fojas 58 a 61 (vta.).

Aunque no se han conservado obras, la relación documental de Juan Tinoco con la Capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo es la siguiente: En primer lugar, el [posible] padre del pintor, Juan Tinoco de Cuenca en 1663 recibió el nombramiento de capellán -capellania fundada por Diego Diaz Calderón en 1629-³⁹ en la Capilla del Rosario de Santo Domingo. En segundo lugar, según el "Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario" de la iglesia de Santo Domingo en Puebla, con fecha de 25 de octubre de 1653 aparece Diego Tinoco [Rodríguez?], hermano del pintor, como cofrade y como cobrador de "Dote de la Obra Pía", por su mujer Francisca de Torres.⁴⁰ En tercer lugar, José Tinoco de los Reyes, platero y primo hermano del pintor, es padre en segundas nupcias de Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda, quien se casó el 10 de diciembre de 1690 con Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera, "hija de la Obra Pía de Diego Calderón y criada del Regidor Alonso Díaz de Herrera", patrón de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo en Puebla.⁴¹ Por último, el Regidor Alonso Díaz de Herrera aparece como padrino de Manuela Tinoco Díaz de Herrera, hija de Nicolás Tinoco e Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera, el 24 de junio de 1691, en el Sagrario de la Catedral de Puebla. Ofició el bautizo el bachiller Bernardino Díaz de Herrera, seguramente pariente directo del Regidor.⁴²

Como se deduce de los datos aportados en el párrafo anterior, la familia del pintor estuvo estrechamente relacionada con la Capilla del Rosario, relación cotidiana que los llevó incluso a "buscar mujer" en la cofradía de Nuestra señora del Rosario.

(39) A.G.N.: Tierras, vol. 2946.

(40) CONDUMEX: Fondo CCXXXII, Libro de Cuentas de 1586 - 1693. foja 368 (vta.).

(41) A.G.N.P.: Notaría núm. 2, año 1691.

(42) A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles núm. 13, foja 214.

Personajes Relacionados con el Pintor.

La información aquí presentada se ha organizado por rubros, en orden cronológico, ya que los detalles relativos a personas y lugares que en alguna forma estuvieron relacionados con el pintor se muestran en los Anexos del presente trabajo.

Como todo grupo humano, la familia de Juan Tinoco parece un complejo mosaico. Veamos una selección de noticias de algunos de los más destacados personajes que guardaban relación de parentesco. Destaca la participación de algunos de ellos en gremios diferentes al de los pintores, como los plateros y sastres que se citan. El apellido Tinoco se difundió a partir del siglo XVII y durante las primeras décadas del siglo XVIII, por toda la región de Puebla-Tlaxcala. Hasta el momento, no ha sido posible comprobar si el apellido Tinoco hubiera arraigado en otros lugares destacados en la época virreinal, como Veracruz -punto de paso, embarque y desembarco-, Zacatecas y Guanajuato -centros mineros importantes-, u otras regiones del país. Existen algunas noticias del apellido Tinoco en el convento franciscano de Real de Pachuca: no ha sido posible profundizar el estudio de la información relativa al puerto de Veracruz.

Es necesario describir algunas hipótesis relativas a la importancia socioeconómica de la familia Tinoco en la región de Puebla-Tlaxcala: La familia Tinoco no pertenecía a la aristocracia peninsular, pero sí ocupa un lugar destacado en la vida social y económica de los criollos. La fuerza económica que tenía la familia Tinoco en la región se ha comprobado gracias a los documentos que describen la emigración desde la península ibérica, desde mediados del siglo XVI. Dadas las excelentes condiciones para el poblamiento de emigrantes, se permitió una rápida acumulación de capital y el fortalecimiento de mayorazgos, que de alguna manera están relacionados con el apellido Tinoco. En la segunda mitad del siglo XVII, el auge económico experimentado por la familia Tinoco -o por familias similares, que posteriormente se emparentaron con ellos- permitió diversificar las ocupaciones y oficios lucrativos, incluyendo pintura, platería, etc. Por lo anterior, la familia Tinoco -incluyendo al pintor- es un

buen ejemplo de la ascensión de la burguesía española continental -entendida como "casta", no como nacionalidad- hacia mejores niveles económicos y sociales. Cuando esta burguesía alcanzó una situación económica prominente y estable, logró su legitimación social. Juan Tinoco es un ejemplo de esta legitimación social y cultural.

Es necesario precisar algunos ejemplos documentales que sustentan las anteriores hipótesis del poderío socio-económico de la familia Tinoco. Hoy conocemos una noticia relativa a la venta de 1100 cabezas de ganado -curiosamente se dice que "contadas en forma aproximada, sin importar que sean cien más o menos"- en la Villa de Carrión, hoy Atlixco.⁴³ La operación la realizó Francisco Hernández Tinoco -hermano de Diego Hernández Tinoco, abuelo del pintor-, junto con su hijo Luis Álvarez Méndez, ambos vecinos de la Puebla de los Ángeles. El comprador fue Francisco Rebolledo, vecino de Zacualpa. Este caso nos acerca a la magnitud de la riqueza de la familia paterna del pintor y de su consecuente importancia social en la región.

Un buen ejemplo de alcurnia es el matrimonio de Luis Álvarez Méndez con María Méndez,⁴⁴ que se llevó al cabo en la catedral de Puebla el 26 de mayo de 1596. A dicha boda acudieron, entre otros, el ex-regidor Francisco Méndez, padre de la novia, y como testigos, Martín Sarmiento de Oseguera -Alcalde Ordinario de la ciudad-, Gaspar de Aguilar -Alguacil Mayor- y Pedro de Anzures. Para que dicho matrimonio pudiera llevarse al cabo, ya que ambos contrayentes eran primos hermanos, fue necesaria una dispensa papal de Su Santidad Clemente VII, con autorización expresa de Diego Romano, Obispo de Tlaxcala. Veló a los susodichos el doctor Pedro de Morales, Rector de la Compañía de Jesús.

(43) A.G.N.P.: Notaría núm. 4, 1596, fojas 473 (vta.) - 475 (vta.).

(44) A.S.M.P.: Matrimonios de Españoles, núm.1 (1585 - 1615), foja 58.

En el curso de la presente investigación apareció un documento de gran relevancia, fechado el 10 de mayo de 1654, que incluye variadas noticias acerca de los ascendientes de Agustina Rodríguez de Pliego, madre del pintor. Además de los necesarios detalles genealógicos, se da a conocer la existencia del Ingenio de San Nicolás, "fábrica de hacer azúcar", en Izúcar -hoy de Matamoros-, en el actual Estado de Puebla. Esta había sido una propiedad de la familia, desde los tiempos de Gabriela Díaz y su esposo Juan Hernández, o sea los padres de Mariana Hernández, la madre de Agustina, y por lo tanto bisabuelos maternos del pintor. Había otros hermanos y primos de Agustina, involucrados en la herencia "por pacto y concurso", quienes al ponerse de acuerdo suscribieron el documento en cuestión.⁴⁵ Cabe señalar que existen informes de que en Izúcar viven familias que todavía hoy en día llevan el apellido Tinoco, y que tal vez tengan algún parentesco con nuestro biografiado.⁴⁶ Los detalles son los siguientes: En el año de 1654, ante el escribano Nicolás de Valdivia,⁴⁷ Agustina Rodríguez de Pliego - madre del pintor-, junto con sus hermanos y primos, otorgaron un poder a Jacinto Pérez Delgado, primo hermano de la madre del pintor, y entonces único administrador del Ingenio San Nicolás en Izúcar. Isabel Hernández Díaz -hija de Gabriela Díaz y Juan Hernández; casada con Marcos Pérez Delgado-, heredan a sus hijos Marcos "el mozo", Jacinto, Ana y Teresa. Jacinto y Marcos compraron la parte correspondiente a sus hermanas, a nueve años plazo.

(45) A.G.N.P. Libro del año de 1654. Notaría de Puebla núm. 2, caja núm. 7, escribano Nicolás de Valdivia, fojas 273 a 278 (vta.). 10 de mayo de 1654. Este es un buen ejemplo de la complejidad de los lazos genealógicos de la familia y de su poder económico. La historia parece ser la siguiente (todo se desarrolla antes de 1654): La bisabuela materna del pintor, Gabriela Díaz (esposa de Juan Hernández) le heredó el Ingenio "de hacer azúcar, nombrado San Nicolás, en la jurisdicción de Izúcar" -hoy de Matamoros, en el Estado de Puebla-, a su hija Isabel Hernández (casada con Marcos Rodríguez Delgado). Al morir ambos, el Ingenio se repartiría entre sus hijos Jacinto y Marcos, el Mozo, quien muere pronto (Ana, la hermana y otra coheredera, ya había recibido dote). La otra hija de Gabriela Díaz, Mariana Hernández (viuda de Francisco Rodríguez) ya había fallecido, y "estaban ausentes" dos de los hijos de Mariana (Francisco y Nicolás Rodríguez de Pliego. Por ésto, el Ingenio lo heredaron "por pacto y concurso" los otros cuatro hijos de Mariana (nietos de Gabriela Díaz): Agustina Rodríguez de Pliego (mujer legítima de Juan Tinoco [de Cuenca], padres del pintor, Diego Rodríguez, Simón Rodríguez de Aguilar y Graciela Rodríguez de Pliego (esposa de José Ruiz).

(46) Le agradezco su valioso comentario al respecto, al M. R. P. Sergio Fuentes Gutiérrez, Pbro. (comunicación personal. abril, 1995).

(47) A.G.N.P.: Notaría núm. 2, caja 7, 1654, fojas 273 - 278 (vta.).

Antes de que se cumpliera el plazo estipulado, Marcos se casó con Nicolasa de Saravia, hija del escribano Eugenio de Saravia. Entonces, Marcos reclamó para sí sólo la administración completa del Ingenio, aunque no la propiedad. Tras un fuerte pleito con Jacinto, Marcos logró convertirse en administrador único. Poco tiempo después, Marcos murió, heredándole un tercio de la propiedad a su viuda, Nicolasa de Saravia; los dos tercios restantes fueron para su abuela, Gabriela Díaz. Nicolasa de Saravia administró el Ingenio por cuenta de su padre, durante seis meses. Al morir Gabriela Díaz, testó a favor de todos sus descendientes, en partes iguales. Cuando muere la abuela Gabriela Díaz ocurre el hecho mencionado del poder que recibe Jacinto Pérez Delgado por parte de Agustina Rodríguez de Pliego -hija de Francisco Rodríguez y María Hernández Díaz, hija de Gabriela Díaz-, junto con sus hermanos, primos y tíos, ya que todos ellos eran descendientes de Gabriela Díaz. Mediante dicho poder, Jacinto Pérez Delgado reclamó la totalidad de la herencia a Nicolasa de Saravia, para los descendientes de Gabriela Díaz.

A partir de la primera mitad del siglo XVII, la zona de producción cañera de Izúcar -hoy de Matamoros-,⁴⁸ se caracterizó por dos elementos fundamentales: la concentración de la tierra en pocas familias y los bajos impuestos que rendía al Real Fisco. Las escasas familias terratenientes representaban a una burguesía criolla en ascenso, constituida por antiguos encomenderos, granjeros enriquecidos, militares -especialmente constan algunos capitanes retirados-, oficiales de justicia, magistrados, canónigos y mercaderes. Los bajos impuestos que se pagaban al Real Fisco se debían sobre todo al alto pago que se hacía por derechos de agua, indispensable para el proceso de extracción y refinado del azúcar.

(48) Le agradezco al Prof. Octavio Sánchez Moro su erudición, respecto a los antecedentes de la industria azucarera en la región. Además de su bella prosa, resulta de mucho valor el texto de Miguel Espinoza M. (*Zafra de odios, azúcar amarga*, Biblioteca Francisco J. Clavijero, Colec. Crónicas y testimonios, Serie Mayor, ed. Universidad Autónoma de Puebla, 1980, págs. 118 - 119 y 134 - 135). Por dicho texto autobiográfico, se sabe que en la época del obispo Gillow -en la década de 1920-, el ingenio de San Nicolás Tolentino era propiedad de don Sebastián B. de Mier. Don Miguel Espinoza fue trabajador en los departamentos de contabilidad y laboratorio, además de testigo presencial de la operación. William O. Jenkins (1878 - 1963) compró a los sucesores de Mier el ingenio de Atencingo, en Cietla, Puebla, "*formado por las tierras de once haciendas otras propiedades menores y todos los ingenios [incluyendo los de San Nicolás, Colón, Rijo, Matlala, Raboso, Tatella, Teruel, etc.], abarcando 123,000 hectáreas, con sistema de riego centralizado. Es la mayor concentración de tierras con un sólo propietario en toda la historia de Puebla*".

Francois Chevalier ha subrayado el hecho de que la tierra se concentraba en pocas familias, y que por lo tanto era un importante privilegio económico y social.⁴⁹ En base a éllo se puede suponer que la familia de la madre del pintor era parte integrante de una burguesía en ascenso, de origen peninsular, pero ya establecida en la región criolla. Hay que recordar que, durante los siglos posteriores al descubrimiento de América y hasta principios del siglo XIX, el azúcar fue uno de los valores económicos de más peso en el comercio interoceánico; no sólo con España, sino principalmente con los países anglosajones y sus colonias. Por lo tanto, el azúcar fue un elemento de emancipación en la creciente cultura criolla. En América, la industria azucarera fue un elemento determinante para el comercio orientado a la exportación. El azúcar fue una base del capitalismo moderno, derivado de la Ilustración. Por lo tanto, podemos entender fácilmente la importancia económica y social que el Ingenio de San Nicolás tendría para la familia del pintor.

* * * * *

La familia del pintor Juan Tinoco tuvo frecuentes relaciones con las autoridades civiles. Por ejemplo, ha quedado la constancia de que Manuela, hija de Nicolás Tinoco, hijo de José Tinoco de los Reyes y María de Aranda (sobrino en segundo grado del pintor) e Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera se bautizó el 24 de junio de 1691 en la Catedral de Puebla, teniendo como uno de los padrinos al regidor Alonso Díaz de Herrera, padrastro de la madre de la infanta.⁵⁰ Otro de los hermanos, el bachiller Bernardino Díaz de Herrera ofició el bautizo.⁵¹

El 21 de enero de 1644, Diego Tinoco -hermano mayor del pintor, que en esta fecha tendría aproximadamente 15 años-, siendo vecino y labrador en la jurisdicción del pueblo de Tecamachalco, hizo un pago de veinte pesos de oro común, por derechos de composición de títulos de tierras de labor y una hacienda que poseía en dicha jurisdicción.⁵²

(49) Para el análisis de la importancia socioeconómica de la industria azucarera, resulta fundamental la consulta de los textos de Francois Chevalier. Por ejemplo, *cf.* *Land and Society in Colonial Mexico*. 4a. ed. (1a. ed. de 1952), Berkeley-Los Angeles. University of California Press. 1972, págs. 270 a 279.

(50) A.S.M.P. Libro de Matrimonios de Españoles, núm. 1 (1585 - 1615), foja 58 (vta.), 3er. párrafo. 26 de mayo de 1596.

(51) A.S.M.P. Libro de Bautizos de Españoles, núm. 13, foja 214, 1er. párrafo, *Testa Libera*, 24 de junio de 1691.

(52) A.G.N.P. Libro del año de 1644. Notaría de Tepeaca, escribano Luis Cancino de Rioja, fojas 134 a 135 (vta.). 21 de enero de 1644.

El 26 de abril de 1651 en donde se celebró un contrato de asociación mercantil entre Juan de Ávalos, vecino del pueblo de San Andrés Chalchicomula, de la Jurisdicción de Tepaca, que aporta 1050 pesos en reales, y Bernabé Tinoco -tío paterno del pintor-, vecino de la ciudad de los Ángeles y residente en dicho pueblo de San Andrés, en donde tanto Avalos como Bernabé eran vecinos. Este último "aportó 2272 pesos, para comprar y vender mercaderías, semillas, ganado y otras cosas, repartiéndose por mitad tanto las ganancias como las posibles pérdidas".⁵³

Uno de los documentos más importantes que se encontraron, es el testamento que otorgó el anteriormente mencionado Bernabé Tinoco -tío del pintor-, el 18 de febrero de 1657. Este personaje pidió al morir que se cobraran en su memoria múltiples deudas por préstamos que había otorgado. Por ejemplo, a la Iglesia que escogieran sus albaceas -que eran Melchora de los Reyes, su esposa, y su hijo José, maestro platero, padre de Nicolás Tinoco-, Bernabé le dejó como limosna *"un ornamento de capichola blanca con aguas y fogoncillo de oro, que se entiende frontal, casulla alba, y lo demás necesario y conveniente"*.⁵⁴ También, Juan de Salcedo, vecino de Tlaxcala, le debía por escritura quinientos pesos *"que se han de cobrar"*. Cuando murió, Bernabé tenía en su poder dos blandones de plata que pertenecían a la Cofradía de la Virgen de la Soledad en Tlaxcala, sobre los que había una deuda, dejados en garantía de un préstamo de sesenta y ocho pesos. Cuando se casó su hija María Tinoco -y por lo tanto prima del pintor- con Diego de Urrutia -que también era deudor de su suegro-, Bernabé le dió en dote *"cantidad de bienes reales, [cuyo] monto constará por escritura de dote que el dicho su marido otorgó en su favor en la ciudad de Tlaxcala, ante uno de los escribanos públicos de ella que se podrá buscar"*.

(53) A.G.N.P. Libro del año de 1651. Notaría de Tepeaca. escribano Luis Cancino de Rioja, fojas sueltas, sin numeración, 26 de abril de 1651.

(54) A.G.N.P. Libro de Testamentos del año de 1657. Notaría de Puebla núm. 4. escribano Alonso Corona, fojas 32 - 35 (vta.). 18 de febrero de 1657.

(55) En otro párrafo de su testamento, Bernabé declaró que "tengo en mi poder algunas prendas de diferentes personas de las cuales tiene noticia la dicha mi mujer sobre éstos y lo que se deben sobre ellas, que pagado por sus dueños se les podrán entregar". Además, refiere múltiples escrituras sobre terrenos, por deudas "que se han de cobrar".

Aunque no sabía leer y escribir, el tío Bernabé resultó ser un comerciante muy poderoso,⁵⁵ cuyas actividades se extendían por toda la región. Sus riquezas en propiedades eran enormes, pues en el propio testamento dejó constancia de diez viviendas que poseía en la ciudad de Puebla. El amplio poder económico del que gozó Bernabé se refleja en la holgura económica que disfrutaron sus hijos, pues por ejemplo José se dedicó a la platería.

Hasta ahora ha prevalecido una confusión -que es necesario aclarar en esta ocasión-, respecto a la existencia de un "José Tinoco platero". Inicialmente se había pensado que el propio pintor habría trabajado en las obras de la Catedral; luego se había supuesto que las obras habían sido ejecutadas por algún hijo o primo del pintor. La situación ahora se puede precisar, gracias a la información documental que apareció en el transcurso de esta investigación. La confusión se debe a la existencia de dos personajes homónimos, ambos de oficio platero. Los dos individuos de nombre José Tinoco, ambos eran primos hermanos del pintor, y a su vez eran primos hermanos entre sí. Del primer José Tinoco, no se tenía noticia alguna: aparece en el testamento de su padre Bernabé Tinoco de Cuenca -y por lo tanto tío carnal del pintor-, documento en el que se le nombra expresamente como "maestro platero". Por lo tanto, el documento se refiere a José Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco de Cuenca y Melchora de los Reyes. Hoy sabemos que este platero nació antes de 1632 y fue enterrado el 29 de diciembre de 1664 en el convento de San Agustín.⁵⁶ El otro platero de nombre José Tinoco lleva por nombre completo José Tinoco de Argüello, hijo de Francisco Pedro Tinoco de Cuenca -tío carnal del pintor-, y de María de Argüello; se bautizó en el Sagrario de la Catedral de Puebla el 16 de abril de 1629.⁵⁷ Según consta en las Actas de Cabildo Catedralicio de Puebla, en 1645 este maestro platero participó en la pintura de las filacterias del Altar de los Reyes de la Catedral de Puebla, junto con el pintor Rodrigo de la Piedra y el carpintero Juan de la Mora.

(56) A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles núm. 2 (1663 - 1673), foja 11.

(57) A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles núm.4 (1624 - 1636), fojas 213 (vta.).

Por si la situación fuera poco complicada, aún hay otro dato adicional: Nicolás Díaz de Torres, maestro platero, es cuñado de los hermanos José -también platero- y Agustín -el bachiller-, ambos de apellido Tinoco de Argüello. El parentesco con Nicolás Díaz de Torres se debe a que este personaje tuvo una hija "niña" en 1662, de nombre Lucía de Argüello con Ana, hermana de José y de Agustín. Los tres eran hijos de Francisco Pedro Tinoco de Cuenca y María de Argüello, y por lo tanto primos del pintor Juan Tinoco.⁵⁸

La relación de los plateros con el pintor Juan Tinoco Rodríguez es la siguiente: existen dos maestros plateros de nombre José Tinoco, ambos primos hermanos del pintor. Con respecto a José Tinoco de los Reyes sólo conocemos la noticia de que fue albacea de su padre, y por lo tanto encargado de su entierro. José Tinoco de Argüello fue un importante artista que trabajó en la catedral de Puebla. Según se describe en la ficha correspondiente del Cátalogo Comentado, este maestro ocupó el cargo de platero de la catedral, por nombramiento del cabildo eclesiástico, y realizó algunas obras que han permanecido hasta nuestros días.

En cuanto al platero José Tinoco de Argüello, se casó con Juana Muñoz, tuvo un hijo que llevó el mismo nombre, de oficio carpintero.⁵⁹ Dicho platero había estado casado en primeras nupcias con María de Aranda. Al morir, se enterró el 29 de diciembre de 1664 en el Convento de San Agustín de Puebla. No otorgó testamento, "porque no tuvo de qué"; el carpintero José Tinoco, en el año de 1691, trabajaba en la ciudad de México.⁶⁰

(58) A.G.M.P.: Notaría núm. 4, Libro de Testamentos (1662), fojas 485 - 486 (vta.).

(59) A.G.N.P. Libro de Testamentos del año de 1657. Notaría de Puebla núm. 4, escribano Alonso Corona, fojas 32 - 35 (vta.). 18 de febrero de 1657.

(60) A.S.M.P. Libro de Entierros de Españoles núm. 2 (1663 - 1673), foja 11 (vta.), 5o. párrafo. 29 de diciembre de 1664.

El 24 de febrero de 1664, Melchor Tinoco -hermano del platero José, y por lo tanto primo del pintor-se casó con Juana Hidalgo, en la Catedral de Puebla, en donde se hicieron las amonestaciones con toda formalidad, pues ambos eran ya vecinos de Puebla. La esposa era natural de Tepeaca.⁶¹

Diego, el hermano mayor del pintor, también tuvo alguna relación con el gremio de los plateros. El 24 de septiembre de 1675, fue testigo de la celebración de un contrato entre Bartolomé de Palomares, que era el abuelo y administrador de un niño de trece años de edad, de nombre José Cabello. Según dicho contrato, el niño se colocaría como aprendiz del maestro platero Juan Hidalgo Infante, de quien no tenemos más noticias. Otros testigos -todos ellos vecinos de Puebla-, fueron Diego de Rivera y Nicolás Jiménez.⁶²

Existen diversas noticias de arrendamiento de casas en la ciudad de Puebla, por parte de diversos miembros de la familia Tinoco: el capitán y regidor, don Antonio Ignacio de Aguayo, le alquiló una casa al licenciado y presbítero Agustín Tinoco de Argüello, sobrino del pintor (1676),⁶³ en 140 pesos de oro común.⁶⁴ Otro ejemplo es el arrendamiento que efectuó José Lozano Tinoco al capitán Domingo de Cantabrana, vecino de la Ciudad de México, representado por el capitán Gabriel de Incháurregui, vecino y mercader de Puebla, por la cantidad de 200 pesos de oro común: el plazo sería por dos años, a partir de 1687.⁶⁵

(61) A.S.M.P. Libro de Matrimonios de Españoles núm. 4 (1660 - 1669), foja 99. 3er. párrafo. 24 de febrero de 1664.

(62) A.G.N.P. Libro que corresponde a septiembre de 1675. Notaría de Puebla núm. 2, caja núm. 19, foja 20. 24 de septiembre de 1675.

(63) A.G.N.P. Libro del año de 1676. Notaría de Puebla núm. 3, escribano Nicolás López Gallegos, fojas sin numeración. Carta de Pago del 8 de enero de 1676.

(64) Agustín Tinoco de Argüello, era hijo de Francisco Pedro Tinoco y María de Argüello, y por lo tanto sobrino de Bernabé, el pudiente tío Bernabé del pintor. Licenciado y presbítero, murió en Puebla el 11 de marzo de 1722. Según los documentos que han aparecido, fue uno de los que ofició misas por las Ánimas del Purgatorio, a devoción de Joaquina Pérez, en las fiestas de la Asunción del 15 de agosto, en el Altar del Perdón de la catedral de Puebla, en los años de 1705 y 1709. Los documentos que se refieren a este personaje son los siguientes: 1) Ref. A.S.M.P. Libro de Entierros de Españoles núm. 7, foja núm. 130, 4o. párrafo. 11 de marzo de 1722. 2) A.G.N.P. Notaría núm 6, caja núm. 21, escribano Francisco Solano. foja 59. Recibo del 14 de agosto de 1705 por doce misas de un peso cada una, celebradas por distintos clérigos. 3) A.G.N.P. Notaría núm 6, caja núm. 21, pliego 15, correspondiente a 1709, foja 65. Recibo del 15 de agosto de 1709. En el recibo de esta fecha, consta que otro de los oficiantes fue el bachiller Miguel Tinoco, hijo del pintor. Agustín, de mayor edad y por lo tanto jerarquía que su sobrino-nieto Miguel, ofició tanto en las celebraciones de 1705 como las de 1709. (Los últimos dos documentos citados se encontraban trasapelados, pues aparecieron cinco fojas antes del final del libro que corresponde a mayo de 1699).

(65) A.G.N.P. Libro del año de 1687. Notaría de Puebla núm. 2, escribano Antonio de Robles y Sámano, foja 66. Carta de Arrendamiento del 22 de octubre de 1687.

* * * * *

En el curso de la presente investigación surgieron algunos personajes que llevan el apellido Tinoco, pero que no se pudo comprobar si están emparentados con el pintor: Los siguientes son algunos ejemplos:

El 21 de octubre de 1619 se casó un Juan Tinoco con María de Inostrosa [sic.: Henestrosa] en la Catedral de Puebla. Ambos eran vecinos del Pueblo de Cachula [sic., por Quecholac], de donde élla era natural.⁶⁶

El 6 de mayo de 1662, Beatriz Tinoco, vecina de Puebla -hija de Francisca de Medina y de Andrés de Umütia-, viuda del doctor Bartolomé Sánchez Pareja, médico de la ciudad de Santiago de Guatemala, y con quien no tuvo hijos, otorgó un poder en Puebla a Florentino de Itamar y al Capitán Luis de Abarca Paniagua para que a su nombre cobren lo que le corresponde, y que esté en poder del Bachiller Ignacio Sánchez Pareja, hermano de Bartolomé, y vecino de Guatemala.⁶⁷

El 30 de abril de 1691 José de Agüero, maestro de sillerero y guarnicionero, "acuerda con José Tinoco celebrar compañía en el trato de un cajón de sillería y jarciería, que tienen en la Plaza Mayor de la Ciudad [de México], frontero de los portales de los mercaderes, poniendo el primero el cajón y 225 pesos de principal en géneros, y el segundo su solicitud, industria y trabajo por tiempo de un año, con las condiciones que estipula el contrato".⁶⁸

Un tal Roque Tinoco, de oficio sastre, mestizo, fue hijo de un Juan Tinoco -hasta ahora desconocido- y de Josefa de la Encarnación. Feligrés de la parroquia de San José. Roque se casó el 7 de abril de 1697 en la catedral de Puebla, con Gertrudis de Meneses, hija legítima de Pedro Meneses y Nicolasa de Montiel.⁶⁹

(66) A.S.M.P. Libro de Matrimonios número 4 (1615 - 1639), foja 60 (vta.), 3er. párrafo. 21 de octubre de 1619.

(67) A.G.N.P. = Libro del año de 1662. Notaría de Puebla núm. 4, escribano Nicolás Álvarez, fojas 534 a 535. 6 de mayo de 1662.

(68) A.G.N.M. Notaría núm. 196 de México, escribano Pedro Deza y Ulloa, fojas 25 (vta.) a 27. Contrato del 30/Abril/1691.

(69) A.S.M.P. Libro de Matrimonios de Españoles, núm. 9 (1696 - 1702), foja 26 (vta.), 1er. párrafo. 7 de abril de 1697.

Dionisio Tinoco, nacido alrededor de 1718, quien según la declaración testimonial que rindió el 5 de septiembre de 1754, "era español, de 36 de años, oficial de sastre, residente en el Portal del Espíritu Santo de la Ciudad de México".⁷⁰

En cuanto a otros oficios, se conoce la noticia de un personaje llamado Antonio Moreno. A pesar de corresponder una fecha tardía, en la declaración testimonial que rindió el 20 de marzo de 1727 con motivo de su matrimonio, dijo que era "español, de 52 años, oficial de sastre, y que trabajó en la calle de la Pila Seca [de la Ciudad de México], con el Maestro José Tinoco".⁷¹ Tal vez este último se refiera al carpintero, hijo del platero.

Existe una interesante noticia relacionada con una persecución que la Inquisición le hizo a algunos personajes de nombre Tinoco, y que tal vez en alguna medida hubieran estado emparentados con el pintor. La historia se desarrolla de la siguiente manera:

En el año de 1642, Catalina Enriquez "La Tinoca", vecina de la Ciudad de México, viuda de Diego Tinoco, tratante, originario de Sevilla, fue acusada ante el Santo Oficio por "practicar la muerta Ley de Moisés".⁷² Junto con Catalina Enriquez "cae toda la posible comunidad judía cercana a su familia", es decir, hijos, hermanas, hermanos, primos, tíos y tías. Como nota curiosa, se puede apuntar el hecho de que el Tribunal del Santo Oficio condenó a Diego Tinoco, muerto en Guatemala, a desenterrar sus huesos y quemarlos en Auto de Fe; ésto no fue posible, ya que Diego Tinoco murió "camino a Filipinas", y nunca se hayó su cadáver. En el Archivo General de la Nación, el exp. de personas acusadas como consecuencia directa o indirecta de las declaraciones de Catalina Enriquez se refiere a cerca de 400 individuos.

A pesar de la magnitud del proceso inquisitorial, éste carecería de importancia para el presente estudio, si no fuera por dos coincidencias concretas con la familia del pintor:

(70) A.G.N. México, vol. 84, exp. 30, foja 205. Declaración testimonial del 5 de septiembre de 1754.

(71) A.G.N. México, *Matrimonios*, vol. 65, exp. 106, fojas 425 a 426. 20 de marzo de 1727.

(72) A.G.N. Inquisición, vol. 405, exp. 6).

En primer lugar, una de las hijas de Catalina Enriquez -de nombre Juana Tinoco-, queda condenada junto con su marido y su hijo -Simón Báez de Sevilla y Gaspar Báez, respectivamente-, al destierro vía Sevilla. Parece ser que la condena nunca se cumplió, ya que diez años más tarde los tres individuos aún se encontraban en Orizaba. De todas maneras, las propiedades de Simón Báez son confiscadas por el Santo Oficio y rematadas en pública subasta. Llama la atención el hecho de que el nombre del comprador de "las casas que fueron de Simón Báez de Sevilla", en el año 1650, sea precisamente Diego Tinoco de Cuenca, mercader de la Ciudad de México y probable tío carnal del pintor Juan Tinoco Rodríguez.⁷³

En segundo lugar, otro hijo de Catalina Enríquez y Diego Tinoco -de nombre Miguel-, recibe la condena de "vestir el Sambenito, no portar armas y no montar ni vestir sedas". Sin embargo, se le detiene en Puebla en 1649 es detenido, precisamente por los mismo cargos. Lo curioso es que, para ocultar su nombre, se cambió el nombre, haciéndose llamar a partir de entonces, Miguel de Cuenca, en lugar de Miguel Tinoco.⁷⁴

Las dos coincidencias inquisitoriales descritas, hacen pensar en algún tipo de relación entre la familia del pintor y la de Catalina Enríquez "La Tinoca", tan cruelmente perseguida por la Inquisición. Desgraciadamente, no se pudo aclarar el nexo preciso -más allá de dichas "coincidencias"- que uniría a ambas familias. Tal vez, el propio proceso criminal obligaba a los protagonistas a oscurecer dichos nexos.

En suma, mediante la selección propuesta de personajes, podemos decir que el apellido Tinoco -si es que no todos eran parientes del pintor-, se difundió ampliamente por un ámbito geográfico extenso. Además, al analizar un amplio intervalo de tiempo, queda la impresión de que algunos de ellos se dedicaron a una diversificada gama de oficios y ocupaciones profesionales.

(73) A.G.N. Tierras, vol. 2946.

(74) A.G.N. Inquisición, vol. 503, exp. 76.

LA MANERA DE PINTAR DE JUAN TINOCO

1) EL AMBIENTE PICTÓRICO DE LA ÉPOCA.

Para describir el ambiente pictórico de la época, primero es necesario enmarcar el contexto histórico de la época, en su dimensión espacial y temporal.

Por los monumentos de arte que se fueron produciendo a lo largo del siglo XVII, Puebla ya era entonces digna de admiración. Asentada en una región de proverbial riqueza, y con un clima privilegiado, la ciudad de los Ángeles rivalizaba con la capital metropolitana por la belleza de sus casas palaciegas, la opulencia de sus instituciones y la riqueza de sus industrias. No en balde, la "muy noble y muy leal ciudad",¹ a decir de Manuel de Alcalá y Mendiola,² era la segunda en la Nueva España.³

(1) Cédula otorgada en Madrid el 6 de febrero de 1576. *Apud. Puebla - Antología de una ciudad. Crónica y cartografía (1531 - 1991)*. (Preámbulo, selección y notas de Ramón Sánchez Flores). Ed. conmemorativa del Ayuntamiento. Puebla, Pue., 1991, págs 127 - 129.

(2) Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la imperial, cesárea, muy noble y muy leal Puebla de los Angeles*. (*Apud. Puebla - Antología de una ciudad. Crónica y cartografía, 1531 - 1991*. Preámbulo, selección y notas de Ramón Sánchez Flores. Ed. conmemorativa del Ayuntamiento. Puebla, Pue., 1991, págs 127 - 129). La ciudad fue fundada el domingo 16 de abril de 1531, gobernando Carlos I de España y V de Alemania. Fue la Segunda Real Audiencia presidida por don Sebastián Ramírez de Fuenleal y los oidores don Juan de Salmerón, don Alfonso Maldonado y don Vasco de Quiroga quienes decidieron establecer una villa de españoles entre la ciudad de México y el puerto de Veracruz. Eligieron para ello el fértil valle de Cuertlaxcopan -"lugar donde se lavan las tripas"-, entre los ríos San Francisco y Atoyac. Desde su fundación, la población se caracterizó por su afán de trabajo y apego a la cultura y las artes. Es ciudad rica en leyendas y anécdotas. Históricamente, ha sido escenario de acontecimientos determinantes en la vida de México: en 1862, la derrota del ejército napoleónico dio fama mundial a Ignacio Zaragoza y a la ciudad; en 1863 la defensa heroica de la ciudad por las fuerzas al mando del Gral. Don Jesús González Ortega impidió durante 62 días que el ejército francés avanzara hacia la capital del país; el 18 de noviembre de 1910, adelantándose a los acontecimientos maderistas, los hermanos Serdán iniciaron el movimiento político-social que la historia conoce con el nombre de Revolución Mexicana, en contra de la dictadura de Porfirio Díaz. Por su belleza y por sus tradiciones, la UNESCO otorgó en 1987 a la Heroica Puebla de Zaragoza, el título de "Ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad".

(3) Reitero aquí mi agradecimiento al maestro Ramón Sánchez Flores por sus múltiples muestras de generosidad. En este caso especial, él me señaló la noticia del patronazgo de José Salazar de Barona en el Ochoavo. Además, creo que es imprescindible subrayar la importante labor realizada por este investigador en este tema en particular, pues gracias a sus pesquisas en la Hubert Bancroft Library de Berkeley, California, logró corregir la atribución de la autoría del referido texto. Hasta la edición de 1992, la *Descripción en bosquejo de la imperial, cesárea, muy noble y muy leal Puebla de los Angeles* se había atribuido indebidamente a Miguel Cerón Zapata. Ahora, sabemos que su autor fue, en realidad, don Miguel de Alcalá y Mendiola, ilustre poblano nacido en 1680.

A mediados del siglo XVII, la población total de la Nueva España era superior a los dos millones de habitantes. Según la información disponible, en 1646, el 63 % del total eran indígenas, 20 % eran mestizos, 13 % eran mulatos, 2 % negros y sólo el 0.7 % eran españoles.⁴ Del total de habitantes, en 1670, la capital del virreinato tenía cerca de 100,000 habitantes, de los cuales cerca de la mitad eran españoles, y el resto eran "castas". o sea indios, negros, mulatos y mestizos.

Puebla le debe a la gran inundación que ocurrió en 1629 -una de las más lamentables de las que han ocurrido a lo largo de varios siglos- un importante flujo migratorio. La ciudad de México, que estuvo bajo las aguas durante casi tres años, había mermado su importancia considerablemente. La circulación se hacía en canoas, y sólo quedó de las aguas el barrio de Tlaltelolco, por estar a mayor nivel. En octubre de ese año, habían perecido más de 30,000 indios y de las 20,000 familias de españoles que había, después de la inundación quedaron apenas 400. Muchos de los grupos que huyeron de la capital emigraron a la ciudad de Puebla, que se había fundado en 1531 como un asentamiento en el punto que constituía una parada obligada entre Veracruz y la ciudad de México, en un sitio localizado entre ambas ciudades. A diferencia de la metrópoli, la ciudad de los Ángeles había sido siempre una ciudad de españoles para los españoles, en la que los indígenas habían quedado circunscritos a los alrededores -sólo se contrataban como mano de obra proveniente de los barrios de Calpan, Cholula o Huejotzingo-, permaneciendo impermeables sin mezclarse como un necesario ingrediente para la convivencia diaria en la traza urbana, como ocurrió en otras ciudades de la Nueva España. En 1678, Puebla contaba con una población de 68,800 habitantes.

(4) Para los datos relativos a población, se utilizaron las siguientes fuentes: Juana Vázquez Gómez, *Prontuario de Gobernantes de México (1325-1989)*. Ed. Diana, México, 1989; ficha museográfica del Museo de la Ciudad de Veracruz, con investigaciones de Gonzalo Aguirre Beltrán sobre la población negra en México; Ángel Ma. Garibay K., et. al., *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, Ed. Porrúa, 5a. ed. corregida y aumentada (1a. ed. de 1964). México, 1986. (tomo 2, págs. 1530 - 1532 y 1856 - 1867; tomo 3, págs. 2347 - 2360). En general, todas las fuentes consultadas se inspiran en la conocida *Geografía histórica* de Peter Gerhard.

Para el último cuarto del siglo XVII, sobre todo por el impulso que diera Palafox a los naturales, ya había una población mixta, pues la tercera parte era española y mestiza, otra tercera parte eran negros y mulatos, y el último tercio era de naturales.⁵

El predominio de una población peninsular conformó el carácter de la ciudad, dentro de un marco en el que se buscaba la riqueza, la prosperidad y la cultura. Contaba con una industria agrícola y textil de gran riqueza, y los colegios jesuitas eran centros de intelectualidad que eventualmente evolucionarían hasta convertirse en las universidades de hoy en día. La ciudad ya contaba con setenta manzanas, en su mayoría construidas con huertas y plazas. En el primer cuartel -hoy centro histórico-, existían las Casas del Cabildo, la Plaza Mayor con sus portales de columnas de madera, la cárcel pública, el corral del Consejo, y "señoreando la plaza, la vieja catedral de alta espadaña, así como los cimientos de la nueva catedral. que se había iniciado en 1575".⁶

En cuanto al ambiente artístico, en Puebla se siguieron las tendencias estilísticas generales del resto de la Nueva España, pero en determinadas épocas se logró un sello regional característico. Las opiniones de Fausto Marín y sus colaboradores me parecen representativas:

"En Puebla, el sentimiento de honda religiosidad y el apogeo económico del siglo XVII permitieron el florecimiento del estilo barroco. Caracterizado por el empleo exagerado de elementos decorativos en los que se mezclan las más diversas influencias, alterando los cánones clásicos, el barroco es un estado social en que todo, la cultura, las costumbres, el arte, la literatura, y aún la ciencia se tiñen de ese mismo matiz de rebuscamiento y de lujo".⁷

(5) Garibay, *op. cit.*, pág.1861.

(6) *Puebla - Antología ...*, *op. cit.*, pág. 128.

(7) *Puebla al través de los siglos - Panorama histórico de la ciudad*. Ediciones Culturales Garcia Valseca, a cargo de Fausto Marín Tamayo, Efraín Castro, et. al. Publicada por El Sol de Puebla (Puebla), 1962. vols. VIII - X.

El grado de desarrollo que Puebla había alcanzado y el clima cultural del que se disfrutaba fueron factores que propiciarían un fuerte impulso para el arte en esta región. A finales del siglo XVII ya se había terminado la construcción de los conventos de Santo Domingo, de San Agustín, de San Francisco de las Llagas, el del Carmen, el de San Antonio de Padua y de Santa Bárbara. Todos ellos tenían iglesias de madera y techos de paja. Otros templos de relevancia eran la Merced, Santos Cosme y Damián, y los conventos de monjas de Santa Catalina de Siena, la Concepción y San Jerónimo. Destacaban las iglesias de La Santa Veracruz -o sea La Concordia-, San José y La Compañía. Las fundaciones de la segunda mitad y el último tercio del siglo XVII fueron los conventos de Santa Teresa, Santa Clara, la Santísima Trinidad, Santa Inés del Montepoliciano y Santa Mónica. También se fundó el beaterio de Santa María Egipciaca, el hospital de San Juan de Letrán -conocido como Hospitalito-, y los hospitales de San Bernardo, San Juan y Belén. Por último, encontramos la fundación de los colegios de San Ildefonso, San Juan, y San Pedro y San Pablo.

Los ríos de San Francisco, Atoyac y Alseseca tenían varios puentes de vigas y de cal y canto, y en esos parajes ya se habían asentado batanes, molinos e industrias textiles. La riqueza se sustentó en varios factores fundamentales: una notable abundancia de frutos agrícolas y ganaderos. importantes obrajes de paños y sedas. e infinidad de molinos y tenedurías.

Al finalizar el siglo XVII el obispado se extendía a ambos mares: con 135 leguas de largo y 73 de ancho. limitaba con los Obispados de Oaxaca y México. La administración de los fieles que la poblaban se hacía por medio de 199 curatos, algunos de ellos administrados por religiosos franciscanos, dominicos y agustinos, pero en su mayoría por eclesiásticos seculares. En un cálculo aproximado, había en la ciudad alrededor de mil clérigos diáconos. subdiáconos y presbíteros, además de los encargados de los curatos y los religiosos, que sumaban un total de seis mil.

En 1649 se bendijo la nueva catedral. con sus naves terminadas, aunque no se hubieran concluido las fachadas y torres. Alrededor de la Plaza Mayor lucían los portales de arquería uniforme, y en el centro había una fuente surtidora. Desde el punto de vista urbano, para el último tercio del siglo ya existían trece plazas dentro de la traza de la ciudad. sin contar con las de los arrabales.

Existió una hermandad -de mucha trascendencia para la historia de la religión en esa zona-, que agrupaba a los presbíteros, con el título de "Venerable Concordia de Sacerdotes", bajo el patrocinio de san Felipe Neri. Se estableció en el año de 1651, con objeto de "subvenir [sic.] las necesidades corporales, así como espirituales de los habitantes, dedicándose al púlpito y al confesionario, a la instrucción de los niños y a recoger limosnas para el socorro de los pobres. Su asiento se fijó en el templo que pertenecía a la Archicofradía de la Santa Veracruz, demolido para construir el actual de la Concordia, que se consagró en 1676".⁸

En cuanto al clero regular, los frailes estaban sujetos a reglas de la comunidad y a sus superiores, que dependían de los provinciales, y éstos a su vez de los generales residentes en Europa. Mantenían cierta independencia de los eclesiásticos seculares, que obedecían a los obispos y arzobispos. En Puebla, la orden de los franciscanos tenía 130 frailes en 1640, además de los 70 religiosos del convento de Santa Bárbara, conocido más tarde como San Antonio. Los dominicos tenían 120 religiosos en su convento principal durante 1640, año en que perdieron la administración parroquial de los barrios de san Pablo y santa Ana, sin contar con los 100 frailes del convento de san Pablo, destinado a ser casa de estudios. Los religiosos agustinos eran aproximadamente 100 frailes en la época de su apogeo, a mediados del siglo XVII. Los mercedarios tenían alrededor de 60 frailes en el convento de san Cosme y san Damián.

A mediados del siglo XVII, los principales conventos de monjas eran de San Jerónimo, la Concepción, Santa Catarina, la Santísima Trinidad y Santa Inés. Para efectos de comparación, por ejemplo, hay que recordar que en Atlixco en 1660 había cinco monasterios y dos iglesias.

(8) Marin y Castro, *ibid.*

En lo social, en el siglo XVII ocurrieron importantes cambios. Como ejemplos, tenemos la cancelación de las encomiendas de vinos y textiles -1641- y el uso que hace la corona del clero secular como instrumento de lucha para disminuir el poder del clero regular. Este último factor es interesante por ser el antecedente de la pugna de Palafox contra los jesuitas, ya que desde su llegada en 1640 Palafox se pone del lado del indio para luchar contra los franciscanos, como defensa contra los gobiernos religioso y civil.

* * * *

Desde principios del siglo XVII, Puebla se destacó por una producción pictórica comparativamente tan rica y tan abundante como la de la ciudad de México. lo que indudablemente se debió al auge económico y constructivo que había logrado. En el ámbito artístico, desde hace tiempo se reconoce que el tenebrismo llegó a la capital novohispana con el bagaje de novedades pictóricas que traía Sebastián de Arteaga. que se difundieron por las obras de José Juárez, Baltasar de Echave Rioja y Pedro Ramírez el Mozo.⁹

(9) Dado a conocer por Efraín Castro Morales, *Los Ramírez. una familia de artistas novohispanos del siglo XVII*, Boletín de Monumentos Históricos, I.N.A.H., 8, 1982, págs. 5 - 36.

En mi opinión, aparentemente el inicio del tenebrismo en Puebla no dependió únicamente de la influencia artística de la metrópoli, que desde luego tuvo que haberse presentado. Sebastián de Arteaga estuvo en Puebla,¹⁰ y su presencia es simultánea pero independiente a la aparición del tenebrismo en Puebla, a raíz de la llegada del obispo Palafox a la ciudad de los Ángeles, en 1640. Puebla fue el destino final de artistas como Pedro García Ferrer -valenciano-, Diego de Borgraf -flamenco nacido en Amberes- y Rodrigo de la Piedra -nacido en Cádiz-, quienes llegaron a establecerse directamente ahí, sin pasar por la capital.

Según indica don Manuel Toussaint,¹¹ cabe recordar que tanto Ferrer como Borgraf llegaron en el séquito del obispo Palafox, mientras que de la Piedra viajó por su cuenta desde España. Puede considerarse a García Ferrer como el introductor del tenebrismo en Puebla. Por lo tanto -a diferencia de lo que ocurrió en la capital del virreinato-, la pintura poblana recibió una influencia directa de la escuela valenciana.

(10) Le agradezco a la maestra Monserrat Galí Boadella su gentileza. Durante su gestión como Directora del Museo Universitario del Chopo/U.N.A.M. (comunicación personal, junio de 1993) -y por lo tanto durante su fase de preparación del libro sobre Pedro García Ferrer, que aún permanece inédito-, me proporcionó en forma totalmente desinteresada las siguientes noticias que hasta ahora habían sido desconocidas: *Item: Se le dieron a Sebastián de Arteaga, pintor, cincuenta pesos por dos dibujos para la Capilla de los Reyes, y por haber venido de la ciudad de México a ésta, para concertar la pintura de los lienzos de los dos colaterales de la obra de dicha santa Iglesia* (Libro de Fábrica de la Catedral de Puebla, 6 de octubre de 1646). La maestra Galí interpreta -correctamente, en mi opinión-, que a las claras Arteaga residía en la capital, y que la intención de Palafox -quien llevó a Arteaga a Puebla, después de haberlo conocido en México-, era que ejecutara los lienzos de los retablos colaterales, cosa que no llegó a ocurrir. La maestra Galí proporcionó otra noticia: *Item: Se le dieron a Sebastián de Arteaga, pintor, por mano del licenciado Pedro Ferrer, veintidós pesos del lienzo e imprimación que en él se hizo para pintar lo que se ha de poner en el Retablo* (Libro de Fábrica de la Catedral de Puebla, 19 de enero de 1647). Según la interpretación de esta investigadora, el hecho de hablar de "Retablo" y no de retablos colaterales hace pensar, aunque uno no quiera, en el central. Desde luego, la cantidad de 22 pesos, aunque fuera en oro, es ínfima para un artista de la categoría de Arteaga; lo cierto es que parece que Arteaga proporcionó un boceto del retablo. Queda ahí por el momento el comentario a este hecho trascendental para la historia de la pintura mexicana del siglo XVII. Esta información se refiere a hechos anteriores a la estancia de Arteaga en Puebla, que el maestro Xavier Moyssén reportó recientemente (*Sebastián de Arteaga, 1610 - 1652, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, núm. 59, 1988, pág. 22). Según éllo, Arteaga contrató el 9 de marzo de 1650 un retablo para el convento de Santa Clara de Puebla, obra que no se conserva y de la que no se sabe si llegó a realizarse.

(11) Don Manuel Toussaint (Cfr. *Pintura colonial ...*, UNAM, México, 2a. ed., 1982, pág. 120) señaló que García Ferrer "*mostró una modalidad severamente española [sic.], de matices oscuros, que produce obras sombrías en que destacan, como centros de vida, los rostros*". Hay que subrayar que el maestro Toussaint evadió el empleo de calificativos como "tenebrista" o "claroscurista".

Desde el punto de vista cronológico, la llegada del tenebrismo a la capital y a Puebla resulta simultánea, pues el arribo de Arteaga a la Nueva España y el de García Ferrer a Puebla ocurre precisamente en 1640, aunque ambos como hechos aislados.¹² Así pues, desde el punto de vista pictórico, las directrices que orientaron la producción de los artistas poblanos fueron una consecuencia de las corrientes que llegaron tanto desde la capital novohispana, como directamente de Europa. En tal caso, el tenebrismo arraigó con mayor profundidad en la sensibilidad de los artistas y de los devotos poblanos que en la capital metropolitana, tal vez por la presencia de Palafox y sus reformas doctrinales, y la influencia de su espíritu místico, factores que se conjuntaron para provocar una religiosidad más honda, más profunda y también más severa. Este efecto se extiende hasta hoy en día.

En el ámbito pictórico del siglo XVII siguieron manifestándose las tres grandes corrientes artísticas que habían conformado la pintura novohispana desde sus inicios, es decir la influencia flamenca, la escuela española y la moda italiana. De las tres, en la segunda mitad de este Siglo de Oro de la pintura colonial, aunque seguía presente, la expresión más reducida fue la flamenca. En cambio, el barroco italiano le dió nuevos vuelos a la escuela española en Puebla: sobretodo, se dejó sentir la influencia de la escuela sevillana, y particularmente el influjo de la moda derivada de la obra de Zurbarán, como ocurrió en algunas obras de pintores como Juan Tinoco y José Rodríguez Camero, tal vez por la difusión de los grabados europeos en la Nueva España.

(12) Mosén Pedro García Ferrer, según reportó don Manuel Toussaint (Cfr. *Pintura colonial ...*, UNAM, México, 2a. ed., 1982, pág. 119), llegó a Puebla con el obispo Palafox en 1640. Moyssén (*Sebastián de Arteaga, op. cit.*, pág. 19) señala que "el pintor sevillano debió de embarcarse en 1640 con destino a la Nueva España, [... y por éllo] es de aceptación común que pudo venir en la flota que trajo al virrey Diego López Pacheco, marqués de Villena". Es de esperar que algún día se pueda conocer la noticia precisa del paso de Arteaga a la Nueva España.

Además de la fuerte tendencia tenebrista y del gusto por el claroscuro, también hubo en Puebla, claro está, pintura luminosa. Cristóbal de Villalpando, quien se distingue por ser uno de los máximos exponentes del barroco luminoso del siglo XVII, trabajó en Puebla. La *Transfiguración* data de 1683, y en 1686 realizó su obra más importante en Puebla, que es la cúpula del ábside de la catedral.¹³ Con esa obra, Villalpando inició un "nuevo estilo, luminoso y ágil", a decir de la doctora Elisa Vargaslugo.¹⁴ Sin embargo, este artista también realizó importantes obras dentro de la modalidad de lo que hoy debe denominarse como tenebrismo, como por ejemplo *El lavatorio de piés*, que hoy se conserva en el refectorio del convento de El Carmen de Puebla. Probablemente, Villalpando recibió la influencia y el gusto por un manejo intenso y contrastado de la luz, precisamente durante su etapa de trabajo en Puebla.¹⁵ En cualquier caso, en la capital el fenómeno resultó distinto, pues el tenebrismo pasó de moda más rápidamente que en Puebla, en donde perduró con toda su fuerza hasta bien entrado el siglo XVIII.

Con el ánimo de profundizar en ciertos fenómenos del desarrollo de la pintura novohispana -y particularmente en el manejo de la luz como elemento esencial para la transmisión de imágenes e ideas-, hay que subrayar lo que la doctora Vargaslugo ha calificado como un hecho histórico. Para ella -opinión con la que no podría estarse más de acuerdo-, "... las formas sobrias, adustas; los coloridos elegantes, las sombras dramáticas, se adecuaron perfectamente con el carácter poblano: religioso, hermético [sic.], severo y cuidadoso de las formas. En este modo de ser de los poblanos se halla la causa de que el claroscuro [sic.: tenebrismo] arraigara, floreciera y se prolongara tanto en Puebla".¹⁶

(13) En una conferencia recientemente celebrada en Puebla (12 de mayo de 1995), el maestro J. Rogelio Ruiz Gomar aportó algunos datos interesantes, que actualizan la información conocida hasta la fecha, derivada en su mayoría de las investigaciones del doctor Francisco de la Maza. (Vid. Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*. I.N.A.H., México, 1964).

(14) Vargaslugo, *op. cit.*, págs. 29 - 30.

(15) Para poder tener información más precisa sobre el estilo de este pintor tan importante, será necesario esperar los resultados que arroje la investigación que actualmente se está realizando, bajo los auspicios de la Fundación Cultural Banamex y el Seminario de Arte Colonial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M.

(16) Vargaslugo, *op. cit.*, pág. 29.

2) PECULIARIDADES EN LA OBRA DE JUAN TINOCO.

Como todos los pintores, Juan Tinoco tuvo un lenguaje particular. Es por ésto necesario analizar formalmente cada uno de los elementos pictóricos de su obra, para conformar una idea de lo que pueda considerarse su "estilo personal"; es decir, lo que resalta como inconfundiblemente suyo. Para el análisis, se han considerado algunas obras del conjunto de su trabajo, seleccionando las que parecen más representativas. Para simplificar, se ha decidido citar el nombre de completo de las obras que aparecen en el Catálogo Comentado, en lugar de hacer referencia al número de código por el que ahí se les identifica. A continuación se presenta un repertorio de los principales elementos pictóricos.

Figuras Humanas

En la obra de Tinoco, los rostros siempre tienen forma ovalada, pómulos salientes y frente amplia. Como por ejemplo en la *Virgen María* de la serie del *Apostolado* de la Universidad de Puebla. los rostros se caracterizan por una aparente falta de volumetría. En la mayoría de los personajes, el mentón es prominente y la barbilla abultada, ambos elementos dibujados -claro está- a base de luces y sombras, y con una pequeña mancha de pintura de color claro en el extremo de la barbilla. Los cráneos de los infantes y querubines -particularmente del Niño Jesús- son siempre esferoides. Cuando un personaje femenino lleva el rostro cubierto por un velo -como en el caso de la Virgen María en la *Búsqueda de posada*, de la serie de San Martín Texmelucan. o en los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*, del Ochoavo-, la cara adquiere una peculiar forma triangular, acentuándose mucho en estos casos el contraste en los juegos de luces y sombras. Todos los pintores manejan luces y sombras, pero Tinoco muestra una evidente sutileza, habilidad y destreza en el manejo de variaciones y tonalidades. Como ocurre en general en toda la pintura novohispana, en la gran mayoría de los casos los rostros se apegan al modelo de belleza idealizada, y por lo tanto no hay que buscar en ellos nada de realismo.

Tal vez sean los ojos y las cejas unos de los rasgos más distintivos en la manera de pintar de Tinoco. El dibujo de las cejas -en por lo menos uno de los ojos, tanto de humanos como de animales- está hecho a base de una línea curva, cuyo trazo se continúa con el borde del puente de la nariz; la diferenciación entre los ojos y la nariz se hace a base de zonas más iluminadas o sombreadas. En el caso de personajes que aparecen representados de frente, el descrito artificio para dibujar las cejas se utiliza en ambos ojos. Los arcángeles, ángeles y querubines se caracterizan porque apenas muestran el detalle de las cejas; en cambio, los ojos de los moros siempre tienen cejas de trazo recto, en lugar de curvilíneo, el cual se reserva para las imágenes sagradas. Como ejemplos representativos se cuentan las dos láminas del Ocho con los temas de la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*, y los *Desposorios Místicos de santa Rosa de Lima*. En las láminas de *Santiago* y *San Fernando* encontramos un ejemplo típico de la forma tradicional en que Tinoco pintaba los ojos. Tanto el santo como el caballo, miran hacia el espectador con ojos de forma almendrada, con pupilas oscuras y redondas que ocupan la mayor parte de los ojos, en los que el párpado superior siempre aparece abultado y bien delineado. En las representaciones de personas muertas -como los moros en las diversas escenas bélicas-, y en los éxtasis de santos -el mejor ejemplo es la *Santa Teresa* que pertenecía a la colección del licenciado Gonzalo Obregón-, los ojos aparecen entrecerrados, y dirigen la mirada hacia arriba, remarcando la pesadez del abultado párpado superior, que parcialmente cubre la pupila, como rasgo peculiar de la manera de pintar de Tinoco. Son pocas las figuras que miran de soslayo, pues la mayoría dirigen su mirada hacia el frente.

Al igual que lo que ocurre con las representaciones de los ojos y las cejas, la nariz es otro elemento representativo en la pintura de Tinoco. Por lo general, el puente de la nariz es muy recto, dibujado con dos líneas paralelas que delimitan las áreas laterales, iluminadas con distintos tonos. En otras palabras, la meseta de la nariz generalmente está iluminada con colores claros, y los costados en tonos más oscuros, delimitándose ambas zonas con una raya bien delineada. Ésto hace que las narices por lo general sean largas y finas. Como ya se dijo, por lo general el puente está dibujado con un trazo que prolonga la curva de una o IDE a las dos cejas. Además, como peculiaridad, la nariz siempre está rematada en la punta con una mancha de color muy claro, o inclusive blanco. Curiosamente, debido a la

característica del antropomorfismo que se describe en el apartado que trata de la representación de animales, la manera en que están pintados hocico o testuz en diversos ejemplos sigue el mismo patrón: puente recto y nariz terminada en una mota de color claro. Ejemplos de éllo son ambos corceles de *Santiago y San Fernando*, el ciervo del *San Huberto* -todas ellas en láminas del Ocho-, la oveja de la *Samaritana* de la catedral de Puebla, y tantos otros más. Se distingue una cierta intención de diferenciación racial en las narices de los personajes que combaten en las representaciones bíblicas, como por ejemplo en las dos *Batallas*. Además de tener la piel más oscura, los moros están pintados con narices más anchas y camosas que las de los caballeros cristianos contra los que pelean, sin perder el tradicional remate de la nariz con una mancha de color claro. En ningún caso se representaron los orificios nasales.

En las representaciones femeninas, las bocas siempre son pequeñas y finas, de trazo horizontal; el labio inferior, es recto y el labio superior normalmente es curvilíneo y abultado, y queda delineado en forma de corazón, sugiriendo sensualidad. Por lo general, alrededor de las bocas se presentan interesantes juegos de luces y sombras, pues el labio inferior suele llevar una mancha de color claro para sugerir el discreto abultamiento carnoso: debajo de la boca. lo más frecuente es encontrar una ligera sombra, gracias a la cual queda delineado el mentón. Los rostros de personajes vivos no suelen mostrar la dentadura. En cambio, son casos inauditos las representaciones de moros muertos y malheridos bajo briosos corceles -como ocurre en el *Santiago* y el *San Fernando* del Ocho-, que aparecen grotescos, con bocas torcidas en un *rictus* de dolor o muerte, mostrando pequeños dientes de dibujo detallado y sutiles juegos de luces y sombras.

Las orejas son de los elementos de menor calidad en las pinturas de Tinoco; es la consecuencia de la bien conocida falta de formación académica, puesto que los pintores novohispanos no seguían modelos copiados de la naturaleza. Cuando son visibles -que en realidad ocurre en poquísimos casos-, las orejas de los personajes aparecen mal resueltas.

Tinoco representó la mayoría de los arcángeles, ángeles y querubines con el mismo patrón: cabello rubio y ensortijado, con frente muy amplia. Los cabellos de estos personajes recuerdan el modelo impuesto por Rubens, que se adaptó al gusto de la Nueva España desde la época de Luis Juárez. Los

personajes femeninos -representaciones de la Virgen María y santas mártires o ermitañas-, normalmente llevan cabellera oscura, de tonos rojizos y apretados rizos; son raros los personajes de cabello lacio. A diferencia con lo que ocurre en los personajes femeninos, las representaciones de varones no siguen un modelo de belleza idealizada. Por el contrario, la cabellera -o su ausencia, pues resultan muy frecuentes los casos de calvicie-, es otro de los rasgos fisonómicos que se utilizan para manifestar fuerza y edad. En las representaciones de infantes -incluyendo al Niño Jesús-, los personajes normalmente presentan muy poco cabello; en general también rubio y rizado. Gestos, actitudes y carácter, generalmente van bien ligados a la representación de la cabellera. En los casos en que el cabello es un elemento iconográfico importante, el detalle del dibujo y el ejercicio del claroscuro se realizaron cuidadosamente, como al representar la abundante cabellera de la Magdalena penitente. Al igual que lo que ocurre con las barbas y bigotes, en las cabelleras tampoco existen grandes distinciones en cuanto al color. Las hay oscuras, canosas, y castañas; cuando pertenecen a seres humanos, y los ángeles generalmente son castaños o rubios.

La representación de las barbas y bigotes es una de las peculiaridades mediante las que se puede identificar una obra de este pintor. A la moda de la época, salvo en los infantes y personajes jóvenes -como san Juan-, todos los personajes masculinos llevan barbas o bigotes, con el fin de determinar sus rasgos fisonómicos y su edad. Apóstoles, santos varones y representaciones de Cristo se plasman en un arquetipo que se repite para cada personaje, con una cierta intención retratística. Así, las imágenes de Cristo siempre aparecen con una particular barba terminada en punta, que se separa en dos largos mechones. Otros apóstoles están representados con el mismo tipo de barba; ello se debe a que Tinoco tomó en cuenta la tradición que supuestamente había entre personajes bíblicos, según mencionan los *Evangelios Apócrifos*. Por su inmejorable oficio y evidente maestría en el dibujo, los mejores ejemplos de este tipo son -en mi opinión- las dos representaciones de *San Jerónimo* y la serie del *Apostolado* de la Universidad Autónoma de Puebla. Siguiendo un modelo diferente, en la lámina de cobre del *Santiago Matamoros* del Ocho de Puebla, el personaje presenta barba rizada y bigote con forma de candado. La pintura que hace pareja a ésta es el *San Fernando*, en su momento triunfal entre los moros. En esta imagen, de la más pura tradición velazqueña del siglo XVII español, el santo lleva

bigote negro y espeso, con puntas redondeadas hacia arriba. Con una piocha que no cierra en barba completa, este caso parece ser único en la obra de Tinoco. Al igual que lo que ocurre con las cabelleras, en las barbas y bigotes tampoco existen grandes distinciones en cuanto al color. Las hay oscuras y canosas; en su mayoría castañas, aunque escasean los personajes rubios.

En general, los gestos y la expresión en los personajes pintados por Tinoco se apegan al resto de la producción pictórica novohispana, aunque con algunas diferencias peculiares. Se encuentra la frecuente y conocida falta de naturalidad en los personajes, por la consabida ausencia de la observación de la Naturaleza. Así, la expresión de los santos son convencionales, idealizadas e "inexpresivas". El único retrato que conocemos pintado por Juan Tinoco, muestra un rostro de expresión ausente, y con una evidente falta de intención por plasmar valores anímicos o el carácter del retratado.

Las escenas bélicas, por razones temáticas, tienen la necesidad de mostrar mayor realismo en los gestos y expresiones de los actores; sin embargo, el esfuerzo realizado es pobre, pues los vencedores parecen pasearse con gesto ausente por el campo de batalla. Los pisoteados vencidos sí mueren con evidentes gestos de dolor, representándoseles con ojos saltones, boca torcida y manos crispadas. Las escenas de la pasión de Cristo y de martirios de santos de ambos sexos también se apegan a la costumbre de la época, y entonces se intenta plasmar un momento espiritual y glorioso, y nunca el sangriento episodio del dolor físico; por ello, el gesto del personaje principal también es idealizado y falto de expresión. Algunos ejemplos de expresividad se encuentran en ángeles y arcángeles cuando acompañan algunas escenas en calidad de meros ayudantes o testigos de la acción representada. Tal es el caso del pícaro angelillo que sostiene la cartela que aparece en el *Retrato del Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz*, cartela en la que se explica el legado que hiciera dicho personaje para que, a su muerte, su corazón se quedara como reliquia para las monjas agustinas de Puebla. Además, sin despegarse del modelo fisonómico del resto de los ángeles pintados por Tinoco, en este angelillo hay muchos de los rasgos que conforman un patrón, por su gesto eminentemente pícaro, que aparece en muchos personajes angelicales representados por Tinoco: cejas fruncidas y juntas, nariz respingada, misteriosa sonrisa, mirada de soslayo y cabeza inclinada. Estas características se repiten en querubines que aparecen en medio de las glorias divinas de otras pinturas. En cierta medida, es la

78

misma expresión que tienen los ángeles que sostienen a Santa Catalina de Siena, en el momento de su estigmatización, en la lámina de cobre del Ochavo. Tal gesto de picardía parece ser la manera en que Tinoco concebía la expresividad en los ángeles. Es una lástima que no se haya encontrado hasta el momento un retrato de donantes realizado por Tinoco, ni tampoco su autorretrato.

Cuando los brazos de las figuras aparecen desnudos, con frecuencia se debe a la necesidad de mostrar una condición de fuerza o de edad. A pesar de no haber seguido modelos naturalistas. Tinoco ha dejado algunos buenos ejemplos de su capacidad como dibujante. Por ejemplo, en casos como los de algunos apóstoles y de los moros vencidos, sus cuerpos tienen un antebrazo musculoso y bien contorneado. En particular, dichos moros presentan un codo de magnífico dibujo, detalle relativamente poco frecuente en el resto de la producción de este pintor. Los arcángeles y ángeles -cuando sus vestimentas dejan parte del cuerpo al descubierto-, se representan con brazos regordetes, en los que no aparecen músculos o venas. En estos casos, por la ausencia de detalles, los brazos más bien son siempre delicados y afeminados.

Manos, dedos y uñas son otros de los elementos que pueden ayudar en gran medida a la identificación de las obras de Tinoco, pues ahí se refleja el buen oficio particular del pintor, con una ejecución prácticamente homogénea y diferenciada. Los dedos de las manos suelen ser largos y finos, bien proporcionados y de dibujo correcto; las articulaciones son angulosas, con un ligero abultamiento, como si los personajes hubieran padecido de artritis deformante. La peculiaridad más notoria es que prácticamente siempre -y si no ocurre en todos los casos, seguramente se debe al deterioro en la conservación de las obras-, los nudillos de las falanges están pintados a base de una mancha de color claro, casi blanco. Considero que este rasgo -como subrayar los dobleces de los paños utilizando el mismo recurso- es una reminiscencia de la moda impuesta por la pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVII. De cualquier forma, esta característica constituye una perfecta aplicación del claroscuro como técnica pictórica para la conformación de volúmenes.

En las representaciones de escenas de arrebatos místicos, en las que la espiritualidad es el motivo principal, los personajes normalmente se apegan a la costumbre de apenas sugerir elementos anatómicos; sin embargo, las manos no dejan de estar bien representadas. En cambio, en las escenas en

que adquiere importancia el realismo, -como por ejemplo en las batallas, o cuando había que enfatizar la fuerza física de alguna figura, como la de los apóstoles, tanto las manos como los pies se utilizan para transmitir una sensación de vigor. Así, en los citados casos las extremidades adquieren gran relevancia pictórica, y suelen regarse profusamente con multiplicidad de tendones, nervios y venas, aunque sin llegar a perder la mencionada peculiaridad en el colorido de los nudillos. Las uñas de los dedos de las manos también resultan características, aunque tal vez en un grado menor que en las de los pies. La terminación de los dedos tiene por lo general forma puntiaguda, nunca cuadrada. A causa de ello, las uñas suelen ser estrechas -se les encuentra tanto de forma triangular como cuadradas, indistintamente-, y ocupando la parte central de la última falange. En otras palabras, en prácticamente todos los casos, la yema siempre queda visible, dibujada con todo detalle en el extremo del dedo; en muchas ocasiones, incluso se distingue la representación de la carne, rodeando las uñas. Para ilustrar la manera de pintar las manos, las obras de Tinoco que se pueden citar son la lámina de cobre con la *Santa Cecilia*, en el Ochoavo -en la que la acción de los dedos es particularmente importante, como ejecutantes del instrumento musical-, y el *Salvator Mundi* de la serie del Apostolado, hoy en la Universidad de Puebla. El grado de detalle que pueden alcanzar las manos en la obra de Tinoco a veces llega a la perfección. En otra obra en que las manos son los elementos principales de la acción -el momento en que santa Catalina de Siena está recibiendo los estigmas-, incluso llegan a identificarse las líneas de la palma de la mano de la santa, caso desde luego excepcional. A pesar de que en la obra de Tinoco aparecen manos en todo tipo de posturas, algunas de ellas en posiciones forzadas -dependiendo de la acción-, tal vez pareciera que el gusto del pintor se inclinaba más hacia las manos extendidas en actitud de plegaria, que son las que más abundan, y por lo tanto donde se encuentran algunos de los mejores ejemplos. Finalmente, y aunque son poco frecuentes, existen algunos casos de manos con dos dedos entrecruzados, en una manera que recuerda lo acostumbrado por Luis Juárez. Son pocos los casos en que los dedos no estuvieran bien pintados, y escasean ejemplos de trazos meramente esbozados, a la manera casi impresionista.

Cuando las piernas aparecen desnudas por razones iconográficas, sirven para expresar una condición de fuerza y otras veces de edad. En el caso de arcángeles y ángeles que generalmente

muestran las piernas, éstas se muestran avanzadas hacia el espectador, ricamente adornadas, pues así se incrementa el valor plástico de toda la imagen. Las piernas que atrevidamente se muestran desnudas hasta la rodilla, son regordetas, afeminadas y delicadas, con evidente gusto por detallar el calzado y los adornos de la túnica. En muchos de los casos -tal vez el mejor ejemplo sea la *Imposición de la Regla a santa Mónica*, que hoy pertenece a la colección del Museo Universitario de Puebla-, el ángel que aparece en primer plano adelanta la pierna, en una curiosa curva de índole manierista, que difícilmente se podría lograr en la realidad. Esta defectuosa característica, que frecuentemente aparece en la obra de Tinoco, recuerda esa misma solución plástica utilizada por Villalpando, sin que hasta el momento tengamos ninguna noticia que ligue a ambos pintores. Sea como fuere, este tipo de piernas es característico en Tinoco, por lo contorneado de las pantomilas, y sobretodo por la curvatura tan forzada que les da. Además, suele colocar el tobillo doblado en un ángulo forzado, con el pie hacia afuera, de manera peculiar. A pesar de no haber seguido modelos naturalistas, Tinoco ha dejado algunos buenos ejemplos de su capacidad como dibujante, con algunos escorzos muy buenos. Por ejemplo, en algunas figuras de apóstoles y en los cuerpos de algunos moros vencidos, las piernas aparecen musculosas y bien contorneadas. en escorzos bien resueltos para mostrar incómodas posturas.

Al igual que las manos, los piés, sus dedos y uñas son elementos que sirven también para la posible identificación de las obras de Tinoco. En el tratamiento de los pies se muestra el buen oficio del pintor, sobre todo por la factura homogénea. Los dedos suelen ser cortos y bien proporcionados. Generalmente aparentan estar encogidos, como para resaltar los nudillos. De manera similar a las manos, las articulaciones también son angulosas, con un ligero abultamiento de tipo artrítico. También está presente la descrita peculiaridad de pintar los nudillos a base de una mancha de pintura de color claro, casi blanco. En algunos casos, los personajes llevan los piés cubiertos por algún tipo de calzado; los más frecuentes son sandalias o botines, según el personaje. En cambio, en otros casos el pie aparece descalzo, comunicando así, vigor a figura, como el ya mencionado tratamiento de los piés de los apóstoles. Así, los piés adquieren gran relevancia pictórica, puesto que, al estar descalzos, muestran tendones, nervios y venas, con el consabido hábito de colorear los nudillos. Las uñas también resultan características, tal vez aún más que las de las manos. La terminación de los dedos tiene por lo general

forma cuadrada, y por éello. las uñas suelen ser anchas, y ocupan la mayor parte de la última falange. En muchísimos casos, con una morfología que se repite, las uñas -sobretudo la del dedo gordo- aparecen planas, muy cortas y como si el dedo se viera de frente, casi de canto; realismo que puede ser tan fuerte, que la uña plana casi parece separarse de la carne del dedo gordo. Además del *Apostolado* que hoy se encuentra en el Museo Universitario de Puebla, los ejemplos más representativos de la forma en que Tinoco pintaba los piés, son la serie de diversas santas penitentes del retablo de la sacristía de la iglesia de La Soledad en Puebla. Otros buenos ejemplos son la *Santa Rosalía* de la iglesia de San Agustín de Puebla, y el pie de san Valeriano en la lámina de cobre con el tema de *Santa Cecilia*, en el Ochoavo. En general, la tipología de las uñas recuerda la recia factura de estos detalles en las obras de Echave Orio y de Luis Juárez.

La piel de los personajes de ambos sexos pintados por Tinoco siempre es lisa y tersa, y se apega al concepto ideal de belleza sagrada, de moda en la época. Éello ocurre en imágenes de santos, mártires y ermitaños, representados en distintos grados de desnudez. El color no es el usual sonrosado, sino que es un tono característico, grisáceo y pálido, muy similar en la mayoría de las obras que se han conservado. Lo mismo ocurre con las carnaciones de los arcángeles, ángeles y personajes celestiales. Las únicas excepciones son los apóstoles, y las representaciones de Cristo resucitado, cuya piel tiene un color dorado muy atractivo, como si hubiera estado curtida por el sol. Como caso particular, en las representaciones de moros vencidos, la piel es arrugada y de color oscuro, como para subrayar el Mal que encarnaban -según la tradición cristiana-, y la diferencia racial. Una excepción al tradicional tono pálido que muestra la mayoría de los personajes de Tinoco son los infantes. Los desnudos de imágenes del Niño Jesús y de ángeles aparecen con una piel de color bronceado. Por otro lado, a diferencia de lo ocurrido por ejemplo con su contemporáneo Juan Correa, Tinoco no pintó ningún personaje multado, o "de color quebrado". En general, tanto en el *Retrato del Obispo Santa Cruz* -único conocido hasta este momento, como se dijo- como en los personajes religiosos, la piel es lisa, tersa, sin poros o berrugas, ni mostrar señal alguna de edad o sexo.

La mayoría de los santos, ermitaños, y personajes de ambos sexos aparece con el cuerpo enteramente cubierto por hábitos o vestimentas holgadas, por lo que rara vez se distingue algún

miembro. En cambio, la oportunidad de mostrar diferentes grados de desnudez se aprovecha en escenas como las del martirio de Cristo, en los arrepentimientos de mujeres pecadoras, o en las apariciones de arcángeles y ángeles. Como no se copiaban modelos del natural, a veces se presentan dificultades en la inserción o tamaño de algunos miembros: ejemplos de estos errores los encontramos en las dos escenas del *Calvario* que se conservan en la parroquia de Azcapotzalco, en México, D.F. Por otro lado, Tinoco generalmente mostró un gusto muy especial por representar con toda la opulencia posible -sin que por éllo esté ausente la falta de naturalismo- en los cuerpos de los ángeles que pintó. Cuellos, torsos, brazos, y sobre todo piernas, hacen gala de exquisito dibujo para denotar atractiva morbidez. Sin detallar la musculatura o las venas, y generalmente con el color pálido que tiende a grisáceo, que los caracteriza, los cuerpos angélicos son algunas de las representaciones mejor logradas por Tinoco. Uno de los mejores ejemplos tal vez sea el ángel de la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*, de la lámina que se conserva en el Ochoavo. A diferencia de los ángeles, las representaciones de apóstoles y de San Jerónimo. los cuerpos denotan fuerza y vigor, en las partes visibles, llenas de detalles venosos y de tendones. La mayoría de los personajes femeninos -sobre todo las representaciones de la Virgen María-, se caracterizan por tener un cuello muy largo, de fuerte corte manierista. Ejemplos representativos son las vírgenes que aparecen en el lienzo de *San Cayetano*, en el Museo Franz Mayer, y las diversas apariciones a los devotos santos fundadores de órdenes religiosas.

En cuanto a la composición, a Tinoco le gustaba seguir el modelo grabado para representar imágenes con una figura central, de apariencia monumental, con el cuerpo cubierto por una vestidura que casi lo oculta, en primer plano, frente a un fondo neutro de horizonte bajo. Éllo lo clasificaría como pintor "de corte zurbaranesco", por las similitudes que hay con obras del maestro español.

Tinoco no se distinguió por su destreza al pintar infantes, con respecto a otros pintores de la época. Como es bien sabido, la falta de modelos del natural generalmente causó dificultades en el dibujo de imágenes como las del Niño Jesús y de angelillos. Al aparecer desnudos, muchas veces los cuerpos, brazos y piernas de estos infantes adolecen de diversos defectos anatómicos que en esa época eran tolerables. Arte utilitario al fin, siempre y cuando se siguiera el modelo iconográfico tradicional se admitía la inexactitud; el último destino de las imágenes era devocional, y por lo tanto no importaba que

no cumplieran con estrictos "cánones de belleza", como hoy los concebimos. Por esta razón se presentan algunos infantes excesivamente regordetes, y con problemas de inserción o proporción en alguno de sus miembros. Los escorzos empleados pueden ser más o menos afortunados. Algunos están muy bien logrados -probablemente aquéllos que provienen de grabados, que tan de moda se pusieron a raíz de la difusión de las obras de Rubens-; por el contrario, en otros casos se comprueba la dificultad que tenían los artistas para el dibujo de desnudo, al carecer de formación académica. Como se mencionó en el apartado de las camaciones, normalmente los infantes no están pintados con el tradicional tono pálido que caracteriza a los personajes de Tinoco. Por el contrario, estos desnudos aparecen con piel de color bronceado, especialmente en las representaciones del Niño Jesús; ésto resulta particularmente notable en los casos en los que el Redentor es el centro de atención, a base de luces y sombras, como en los lienzos tenebristas con el tema de las *Adoraciones de los pastores*.

Figuras Angélicas

Cuando aparecen ángeles con las alas replegadas, estos elementos muestran pocos detalles. Sin embargo, cuando los ángeles extienden las alas -y particularmente en obras pintadas sobre lámina de cobre-, el grado de realismo alcanzado en el detalle, llega a ser verdaderamente exquisito. Tinoco gustaba representar cada pluma -tanto de forma redondeada, como las alargadas-, para delinear el contorno y la superficie de las alas de sus ángeles. Ésto lo lograba utilizando diferentes gamas de colores grises de varias tonalidades, desde el blancuzco hasta el plateado. En mi opinión, uno de los ejemplos más soberbios de toda su producción de alas, es la representación del ángel que sostiene a la protagonista en la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*, que hoy se conserva en el Ochoavo de la catedral de Puebla. No cabe duda de que Tinoco fue uno de los grandes pintores de alas con que cuenta la pintura novohispana. No cabe duda de la genialidad que manifestó este pintor al representar las alas de algunos de sus ángeles.

El modelo fisonómico que Tinoco empleó para pintar los ángeles recuerda a Luis Juárez, pues son de cabello rubio y ensortijado, con abundantes rizos y frente muy amplia.

Animales

Los animales representados en la obra de Tinoco, son muy característicos. Con caras evidentemente antropomórficas, los animales presentan miradas, gestos y pelajes que se asemejan por su factura y pincelada, a los de algunos rostros humanos. La mayoría tiene ojos y cejas pintados con la misma técnica que la empleada para los personajes humanos. Los caballos están adornados con crines rizadas y colas onduladas, aunque a veces presentan orejas excesivamente puntiagudas. Los perros y caballos parecen haber sido muy del gusto de Tinoco, pues en algunos de ellos pintó con sumo detalle los cascos y las narices, a base de un exquisito balance de luces y sombras; son soberbios ejemplos del dominio del pintor sobre la técnica del claroscuro. Los mejores parecen ser el caballo de San Fermado, de suave color canela, y el atento perrito que sirve de mascota a santa Cecilia; ambos se encuentran en láminas de cobre que se conservan en el Ochavo de la catedral de Puebla. Como la mayoría de las obras están inspiradas en estampas o grabados, resalta la evidente falta de modelos del natural. Como Tinoco seguramente nunca vió un león ni un ciervo, algunos de los que plasmó dejan mucho que desear. Es el caso del león del *San Jerónimo* -del Museo de las Intervenciones del INAH en Churubusco-, o el ciervo de la lámina de cobre del *San Huberto*, también en el Ochavo de Puebla. Otros ejemplos notables, por la comicidad de su antropomorfismo, son las diversas ovejas que aparecen en las escenas en los dos óleos sobre tela que representan el *Cordero Pascual* y *Pedro recibiendo las llaves del Reino*, ambas en la Capilla de las Reliquias de la catedral de Puebla.

Por otra parte, hay ejemplos de animalística muy bien lograda, como en las escenas de batallas, -por cierto, de mucho interés por la escasez del tema en la pintura novohispana-, en donde los corceles son robustos animales, de ancas redondeadas, con nervudas patas y formida musculatura, que normalmente muestran violentos escorzos para denotar energético dinamismo. Tinoco se acerca en estos casos al verismo en la representación de animales, por haberse apoyado en modelos grabados, tal vez de origen rubeniano. Sin embargo, no destacó en este género con la maestría que demostró en el caso de la pintura de ángeles.

Accesorios

Los atributos simbólicos generalmente están dibujados con oficio de la más alta calidad y exquisita factura. Entre los más bellos ejemplos se cuentan las coronas de espinas y de flores, cetros, coronas de la realeza, espadas, calaveras, y otros objetos similares. En la mayoría de los casos, los detalles se logran -como es de suponer- a base de delicados balances de luces y sombras. En este respecto, los elementos mejor logrados son tal vez los grandes libros, que sirvieron para identificar o acompañar a algunos de los apóstoles y doctores de la Iglesia, como en ambas representaciones de *San Jerónimo*.

Así como el realismo no se dió en la pintura novohispana para el tratamiento de las formas animadas, éste se presenta palpable y fielmente en las formas inanimadas. Así, los objetos religiosos y ornamentales que pintó Tinoco se caracterizan por un dibujo muy detallado, realizados con oficio artesanal. Los rosarios, crucifijos, cilicios, y demás enseres religiosos, por sobrios que sean, están representados con fiel realismo. En las escenas en que las joyas representan un elemento simbólico - como por ejemplo las perlas que se caen de la mesa, en la renuncia al mundo terrenal, de santa María Magdalena- cada pieza, así como cada afeite y adorno, se ha pintado en forma opulenta y detallada.

Con pinceladas muy ligeras, el oro es generalmente amarillo, y el brillo de piedras preciosas y perlas se logra a base de pequeños toques de pintura de color claro. Vistas de cerca, las joyas apenas parecen manchones que sin embargo a distancia "son perlas", magistralmente integradas al conjunto. En los casos en que la Virgen María aparece coronada, como ocurre en el *San Cayetano* que pertenece al Museo Franz Mayer, se presenta el mismo lujo. Existen múltiples ejemplos de finos detalles: uno de ellos es el caso de los excepcionales "quevedos" que utiliza San Jerónimo para leer, en una de las imágenes de este santo que se han conservado. El único ejemplo de heráldica y de representación de mitras, son los que acompañan al Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz en su retrato. Los broches en las pieles de los ángeles son siempre brillantes y de rica opulencia.

El tratamiento de los paños se apega a los modelos y exigencias tradicionales que imperaban en el ambiente artístico de la Nueva España. Siguió las recetas establecidas por el tratado de Pacheco para escenas que ocurrían en habitaciones interiores. En algunos casos, el dibujo es muy bueno, y en la mayoría de las veces -como era necesario- Tinoco aprovechó el claroscuro para delinear con precisión los pliegues y bordes de los paños; rara vez se perciben superficies planas, pues los paños dan la idea de fuerte volumetría. El pintor se apegó a la costumbre establecida por la escuela pictórica sevillana de la primera mitad del siglo XVII para el tratamiento de los paños, por lo que es frecuente encontrar el recurso de pintar los dobleces de las telas en colores muy claros, casi blancos. Dentro de la composición, los cortinajes -ya sea cuando se arremolinan o cuando caen pesadamente-, sirven para balancear el color y la acción, emarcando a la figura principal, para separarla de diversos elementos arquitectónicos. Los cortinajes presentan con frecuencia interesantes juegos de luces y sombras. La riqueza de los colores empleados puede ser muy grande, con paletas sobre todo a base de verdes y rojos, de tonos muy intensos.

El color azul se emplea de manera simbólica -como es del conocimiento general- para las vestimentas de la Virgen María. Los ángeles visten de colores claros o en varios tonos de amarillo. La riqueza de encajes y brocados puede llegar a ser magnífica, como en los atuendos de mujeres pecadoras, representadas en su vida mundana. Como elementos decorativos, los paños tienen un gran impacto. Lo mismo ocurre con personajes que están vestidos con armaduras, tan decoradas como si fueran prendas de brocado. En estos casos, como el *Santiago* y el *San Fernando*, el imponente vuelo de las capas al viento, las plumas de los cascos y los pendones, provoca una fuerte sensación de movimiento, tan ansiada durante el barroco. En otros ejemplos, en las láminas de cobre del Ocho con los temas de la *Estigmatización de santa Catalina de Siena* y los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*, el cubre-altar, la peana de las imágenes de la Virgen y la alfombra que cubre los peñaños están ricamente decorados, y contrastan con la sobriedad del hábito que viste cada una de las santas, sin que por ello dejen de estar presentes los necesarios juegos de luces y sombras en telas, cinturones, tocados, rosarios y otros elementos similares. Los pliegues y bordados se representan a base de un bien marcado claroscuro -sombras longitudinales que alternan con zonas intensamente iluminadas-, y producen en el

espectador una sensación de textura casi palpable. Otro buen ejemplo de riqueza es el paño que cubre la mesa donde se asienta el instrumento musical que está tocando Santa Cecilia -en la lámina de cobre del Ocho-, por la decoración que lleva en el borde. En este caso, verdaderamente llama la atención el tono tan brillante del color verde de la tela. Por último, cabe señalar la variedad tan amplia que se encuentra en la vestimenta de los personajes representados por Tinoco; en toda la pintura novohispana, este tema ha sido tan poco estudiado, que bien merecería un estudio monográfico particular.

Algunos personajes llevan botas altas, al estilo de las que estaban de moda durante el siglo XVII. Por ejemplo, en los guerreros que lucharon a caballo -como *Santiago* y *San Fernando*-, el calzado está adornado con espuelas puntiagudas. En este caso, también los moros llevan botas hasta media pantorrilla, aunque sólo en las de los cristianos el calzado remata por la parte superior en un rico broche muy adornado, a la altura de la rodilla. Aparte de las sandalias, los ejemplos más ricos son el lujoso calzado que aparece en diversos ángeles. Generalmente son de dos tipos: en un caso se ven botas cerradas, -cuya textura parece de satín, de color rosado, como el buen ejemplo que aparece en la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*, lámina de cobre del Ocho. En este caso, las botas suben hasta la pantorrilla y no dejan ver los dedos. La decoración de este calzado suele ser a base de orlas y broches a lo largo de toda su altura. El otro tipo de calzado es más corto, pues sólo llega hasta media pantorrilla, y por lo general deja al descubierto los dedos; la apariencia recuerda a las crépidas, -como es del conocimiento general-, que son un tipo de sandalias que utilizaban los romanos, decoradas con lazos y broches. Las figuras de santos de ambos sexos se representan generalmente descalzos; por ejemplo, tal es el caso -como quedó dicho- de apóstoles y santas penitentes. En algunos casos, las imágenes de la Virgen María dejan ver la punta de un pie calzado, generalmente dibujado con poco detalle.

En cuanto a la composición de paisajes arquitectónicos, y dependiendo del modelo impreso que le sirviera de inspiración, el enmarcamiento de las escenas se caracteriza por un delicado dibujo y una cuidadosa perspectiva. No faltan los accesorios -muchos de ellos irreales-, como por ejemplo una pared rematada por un ligero cortinaje, o un escalón en la base de un altar, donde confluye el pliegue de una alfombra, o un muro bajo que delimita un jardín. A veces, se utiliza un dibujo de tipo geométrico para el suelo, con el fin de ubicar la acción en el espacio. Evidentes artificios para la composición, en general

los elementos arquitectónicos son buen ejemplo del preciosismo que caracteriza el magnífico oficio del pintor. Los casos más representativos son, tal vez, los enmarcamientos de los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*, y los retratos de los cuatro místicos devotos de las apariciones de la Virgen María, fundadores de sendas órdenes religiosas; todos ellos representados en láminas de cobre que se conservan en el Ochovo de Puebla. En casos como estos, la manera en que está representado el piso recuerda las obras de Francisco de Zurbarán: sin embargo, la deficiente solución no permite que las figuras, tanto de pie como arrodilladas, aparezcan apoyadas de manera convincente sobre el piso. Sin embargo, la composición en algunos casos puede resolverse satisfactoriamente, mediante el uso de otro elemento decorativo, como es el caso de una alfombra que baja del escalón donde está apoyada una mesa de altar.

Como generalmente ocurre en la mayoría de los pintores novohispanos, el mobiliario solamente aparece representado en retratos y en escenas religiosas. Sillas, mesas, camas, mesas de trabajo, mesas de altar, instrumentos musicales, candelabros, crucifijos, etc, normalmente están representados con lujo de detalle. Los objetos aparecen pintados con oficio artesanal, bien detallado, a base de dibujo preciso y fino claroscuro. Es frecuente que estos objetos sólo aparezcan como complemento de la composición, como accesorios, que ocupan un lugar secundario en la escena, detrás de los personajes principales, lo que les resta importancia plástica.

A partir de los escasos ejemplos que existen -por su forma y distribución en el espacio-, se puede decir que las cartelas, filacterias y leyendas no son innovadoras, sino que corresponden al mismo patrón utilizado por la mayoría de los pintores novohispanos.

Afortunadamente para esta investigación, la caligrafía de firmas que aparecen en algunas pinturas de Tinoco se ha podido cotejar con otras firmas que aparecen en documentos notariales conservados hasta la fecha. Juan Tinoco siempre firmaba con pequeñas letras cursivas, abreviando su nombre de pila, y nunca anteponía el epíteto de "maestro", como ocurría en otros pintores novohispanos e incluso poblanos, como por ejemplo José Rodríguez Carnero. Por lo general, la gran mayoría de las pinturas firmadas por Tinoco llevan el consabido "Ft.", que se presenta sólo con las variantes de "Fct." ó "F." después del apellido. Por lo general las firmas aparecen en tamaño pequeño, en el extremo inferior

izquierdo o derecho del cuadro, pintadas con delicada pincelada, en pigmento negro sobre fondos normalmente cafés, sin particular enmarcamiento; ello indudablemente dificulta su localización.

Cabe recordar aquí uno de los enigmas que han permanecido ligados a la obra de Tinoco, en relación con las series del *Apostolado* del Museo Universitario de Puebla, así como en la serie de la *Vida de san José* de Texmelucan. En ambos casos, la serie está firmada en uno sólo de los lienzos -el *San Pedro* y la *Adoración de los Reyes*, respectivamente-, como se acostumbraba en la época, pero con letras de molde con rasgos sensiblemente diferentes a los de las otras firmas conocidas. Por sus características pictóricas, no hay duda alguna de que ambas series hayan sido pintadas por Tinoco; desgraciadamente, no conocemos ninguna explicación satisfactoria acerca de la peculiaridad de la caligrafía de estas firmas. No fue éste un caso único, pues era frecuente que los pintores de esa época utilizaban diversas grafías.

Por la finura de sus rasgos, la claridad, la precisión del dibujo, y el contraste de colores los ejemplos más notables de firmas de Tinoco son las que aparecen en *El martirio de santa Úrsula*, la *Santa Cecilia* -ambas en láminas de cobre en el Ochavo-, la *Santa Rosalía* -de la iglesia de san Agustín de Puebla-, los dos *San Jerónimos* y el *Cristo rodeado por ángeles* en la sacristía de la iglesia de La Soledad de Puebla. En el caso de la Santa Úrsula, la firma está en dorado sobre fondo azul, en lugar del tradicional ocre sobre fondo negro, lo que la hace resaltar particularmente.

Entre las filacterias, los mejores ejemplos son los de la *Imposición de la regla a santa Mónica* -hoy en el Museo Universitario de Puebla Universidad Autónoma de Puebla- y las del *Éxtasis de san Juan de la Cruz*, también en lámina de cobre del Ochavo. Por último, es necesario destacar la buena calidad de la escritura que aparece dentro de la filacteria y de la cartela en el *Retrato del obispo San Cruz*, pintadas por el propio Tinoco, y que hoy en día están en parte retocadas. La frase que profiere el obispo aparenta estar menos retocada. La firma resulta verdaderamente inusitada, pues en ella además se acompañó -en forma tenue, pero visible, que las restauraciones afortunadamente han respetado en este caso-, una plegaria rogando por el eterno descanso del alma del propio pintor, que reza:

Fondos y Elementos Lumínicos

Los celajes y paisajes son los elementos característicos en las obras de Tinoco. Por lo general, el cielo es de tono azul muy brillante, de mayor intensidad en las láminas de cobre que en los óleos sobre lienzo. El cielo azul generalmente se balancea con nubes blancuzcas, con graduaciones que van del gris al plateado. Acusando el origen de la composición en fuentes seguramente impresas o grabadas, las figuras centrales -como en el caso de los *Apóstoles* y de los dos santos matamoros- normalmente se recortan sobre un fondo de horizonte bajo, de escasa vegetación, y cuya superficie pictórica está compuesta en su mayoría por nubes que se arremolinan en el cielo. Por el historial de restauraciones que han sufrido a lo largo de los años, en muchas de estas obras cuesta trabajo hoy en día identificar los colores que originalmente tenían los cielos.

En láminas de cobre y otras pinturas que no parecen haber sido retocadas, las nubes pueden identificarse claramente por el uso de una pincelada cuidadosa, generalmente con trazos circulares. en tonos muy contrastados en juegos de blanco y azul. Desgraciadamente, existen otras obras -como la serie del *Apostolado*, que hoy pertenece a la Universidad de Puebla-, en donde la apariencia de las nubes. es hoy en día visiblemente diferente a la que seguramente tenían en su estado original. En la generalidad de las obras conservadas, las nubes tienen como peculiaridad estar dibujadas con un contorno delineado con fino detalle. Con lenguaje barroco y el propósito de sugerir movimiento, el gusto predominante de Tinoco fue cubrir la mayor cantidad de superficie posible con fondos de nubes. sin dejar cielo al descubierto. En algunos casos, las nubes soportan en forma etérea a las personas divinas, a manera de peanas resplandecientes -por ejemplo, la *Virgen con el Niño*- que se aparece a diversos santos devotos.

Por otro lado, los paisajes arquitectónicos que encontramos en algunas obras de Tinoco son convencionales, representando generalmente caseríos que se pierden en la lontananza, o formas cuadradas de fortificaciones de corte medieval, que se difuminan gradualmente hacia la penumbra. Son poco frecuentes los edificios dibujados en forma reconocible, con excepción de tal vez de la sevillana

Giralda, en la lámina de *San Fernando* en el Ochavo, o la torre de tres ventanas, que constituye el atributo iconográfico en las diversas representaciones de *Santa Bárbara*.

En casos de pinturas restauradas, las nubes ya no se ven con el mismo tono azul; por el contrario, los resplandores, glorias y el ambiente que enmarca a los éxtasis, se presenta en tonos pastel, dorado, amarillento o rosáceo. Uno de los más bellos ejemplos producidos por la técnica que utilizó Tinoco para las nubes, es el de los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*. Aquí, las nubes son precisamente el medio de transmisión de la luminosidad entre la divina aparición de la Virgen con el Niño, y la santa arrodillada frente al altar. Con la maestría de un gran colorista, las curvas de las nubes se van coloreando de distinta intensidad, para producir un efecto de vaporosidad, que enmarca perfectamente el ambiente místico de la escena.

Las representaciones de flores tienen una tradición muy antigua, elaboradas a partir de recetas y nunca del natural -como es del conocimiento general-, en vista de que los pintores novohispanos tomaron modelos de grabados flamencos y recomendaciones de los tratadistas Pacheco y Carducho. En muchas obras de Tinoco, aparecen flores sueltas como lirios y azucenas, como se representan en la parte inferior de escenas de éxtasis místicos de santos como *San Felipe Neri*, *San Cayetano*, y tantas otras láminas de cobre del Ochavo. En las múltiples escenas de la vida de la Virgen, las flores siempre forman parte del primer plano de la escena, con fines tanto decorativos como simbólicos. Hay que recordar que el modelo iconográfico, en algunos casos, puede provenir de composiciones puestas en boga por los jesuitas, en cuyo caso las flores se utilizaron como un elemento para provocar el "sentido del olfato" en el mundo material, en clara alusión a los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola. El oficio es generalmente muy cuidadoso, y las flores están pintadas con todo detalle, mostrando cada pétalo y cada hoja; hasta los capullos están perfectamente delineados, con exquisito cuidado en el dibujo y coloreando cada elemento en forma individual. En el caso de árboles y de paisajes de vegetación, los detalles se extreman hasta el preciosismo. Sin llegar al grado de los flamencos -como en el caso de las pinturas de Diego de Borgraf-, en los que tal pareciera que el objetivo principal de pintar un cuadro era precisamente la oportunidad de realizar un paisaje, algunos de los ejemplos que ha dejado Tinoco son de verdadero virtuosismo. Haciendo gala de un claroscuro muy

92

preciso, sus árboles por lo general están pintados con verdes muy ricos, dando casi a cada hoja distinta tonalidad; cuando la vegetación forma parte del fondo, se utiliza un "sfumato" casi leonardesco para difuminar el color conforme los objetos se alejan del espectador. Como ya se dijo, cuando están cerca del personaje central de la composición, el dibujo es muy preciso. Tal pareciera que, para el caso de la vegetación, el pintor sí hubiera hecho gala de su poder de observación e imitación de modelos tomados directamente de la naturaleza. Además de los múltiples ejemplos que existen en láminas de cobre, como los ya citados, sobresalen en este particular la *Santa Rosalía* que se conserva en la iglesia de San Agustín de Puebla, y varios de los cuadros con el tema de las santas ermitañas del retablo de la sacristía de la Soledad, de la misma ciudad. Particularmente, en esta serie destaca la imagen de *Santa Margarita de Cortona*, en la que el paisaje adquiere especial importancia, pues se utiliza como apoyo narrativo para enmarcar las pequeñas escenas que relatan la biografía de la santa, alrededor de la imagen central. Por el grado de detalle, el colorido y la perfección del dibujo, puede incluso llegar a decirse que la vegetación es uno de los elementos distintivos de la pintura de Tinoco, sobre todo para el caso de flores y de árboles que estén en primer plano. Cabe recordar que, además de los modelos flamencos e italianos para elementos vegetales que tan socorridamente se aprovecharon en la Nueva España, a partir de fuentes grabadas e impresas, lo que rigió en gran medida fueron las reglas establecidas por el tratado del *Arte de la Pintura*, escrito por Francisco Pacheco a principios del siglo XVII.

Las aureolas son un elemento característico en la obra de Tinoco, aunque su representación pueda tener diversas formas. Cuando aparece vista desde arriba, la aureola se presenta como una superficie plana, llevando en el centro una cruz de color claro o una especie de asterisco, por lo general de color obscuro. En otros casos menos abundantes, la aureola está pintada como un semicírculo con un borde brillante, sin iluminación en la parte central; en estos casos, puede presentar un solo punto más brillante que el resto del trazo. La representación más tradicional suele ser una zona transparente, delimitada por un borde brillante en forma de semicírculo, como si se viera de canto. En la obra de Tinoco -aún en las láminas de cobre, en las que aparecen con factura más cuidadosa-, las aureolas normalmente son tenues, por lo que se distinguen con dificultad en aquellos lienzos que tienen problemas de conservación. Algunos de los más bellos ejemplos son las láminas del Ochoavo de Puebla

con los temas de la *Estigmatización de santa Catalina de Siena* y los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*.

Los rayos luminosos frecuentemente suelen tomar parte activa en la acción representada, aunque no abundan en la producción de Tinoco. Sin embargo, los que aparecen en la escena de la lámina de cobre del Ochoavo con la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*, y que son los rayos que implantan los estigmas a la santa, tienen una trayectoria muy visible, no sólo en las zonas de penumbra del cuadro, sino también cuando pasan frente al hábito de la santa y del ángel que la está deteniendo. Sin embargo, cuando se presentan, revelan un magistral dominio de técnica en lo relativo al dibujo y colorido. Por ejemplo, en el citado caso, los rayos divinos surgen de color rojo, y durante su recorrido se transforman en color blanco; los haces de luces se interrumpen de trecho en trecho, sugiriendo una intensidad intermitente.

El tratamiento dado a elementos luminosos del tipo de resplandores y glorias es peculiar en la pintura de Tinoco. Por lo general, las apariciones divinas se presentan envueltas en un ambiente vaporoso que sirve para separar el plano divino del terrenal, como fue tradicional en la pintura de la época. Así, por ejemplo, la Virgen y el Niño se aparecen envueltos en una nubosidad espesa, que abarca una superficie grande, de color amarillento en varias tonalidades. Normalmente se nota un esfuerzo especial por diferenciar los resplandores de los cielos y de las nubes ambientales, que normalmente enmarcan la escena en colores azul y blanco. Las glorias divinas tienen la característica de ir matizando gradualmente la intensidad, mediante diferentes tonos de color amarillento, con variaciones en distintos planos de intensidad luminosa, que se logran a base de cambios de tonalidad y sombreados. Como en la mayoría de los pintores novohispanos, los resplandores y glorias son muy abundantes en la producción pictórica de Tinoco. Por lo general, su objetivo es producir un efecto plástico; irradiar luminosidad, a través de diferentes capas de nubes que llenan el espacio, en un intento de representar lo sobrenatural. Como caso particular, se puede citar la aparición de la "Virgen de las Batallas" en el *San Fernando del Ochoavo*, y además cualquiera de las representaciones de santos fundadores de órdenes, que pertenecen a dicho conjunto arquitectónico.

Como resulta obvio, la iluminación es un elemento fundamental para cualquier aproximación a la pintura. Contiene el lenguaje plástico al través del cual se materializan los cuerpos en el espacio; además, sirve para matizar emociones, sugerir la presencia de fuerzas ultraterrenas y fortalece tanto las acciones como las emociones de los personajes. En suma, es la expresión misma. Como en la mayor parte de la pintura novohispana, el foco de iluminación de casi todas las obras de Tinoco es una fuente externa a la acción. Aún en casos extremos se cumple lo anterior, ya sea en las obras francamente tenebristas -como los dos *San Jerónimos*-, o en aquéllas en que aparece representado el sol; no digamos el caso excepcional de la *Batalla bíblica* de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, en que la escena ocurre bajo la presencia de la luna y el sol, por razones bíblicas. En la mayoría de las obras de Tinoco se puede distinguir un cierto "contrasentido lumínico": aunque aparezca representada la fuente aparente de luz, los objetos están bañados por una luz que procede de fuera del cuadro, generalmente frontal. Ésto da pretexto para fragmentar los elementos de la composición en pequeñas superficies en las que se presentan zonas iluminadas y sombreadas; caemos entonces en el empleo del claroscuro, como recurso pictórico. Como buenos ejemplos del uso de la iluminación como elemento para reforzar la acción, tenemos los casos de las dos láminas de las batallas de los santos Fernando y Santiago contra los moros. En ambos cuadros, los personajes derrotados, arremolinándose en el suelo al ser pisoteados por los corceles, están envueltos en la penumbra. Sin embargo, gracias al énfasis proporcionado por la iluminación, la atención del espectador es atraída hacia el caballo, la rica armadura del caballero, y el riquísimo manto que flota airado tras el vencedor. El paisaje, participando en este sutil juego de luces y sombras, también contribuye al aspecto narrativo de la escena. En el caso del *San Fernando*, se recorta contra el fondo el perfil de la ciudad de Sevilla, y la torre de la Giralda. En este magistral balance, hay elementos de mediana importancia compositiva, que por lo tanto quedan sólo medianamente iluminados, como los guerreros que se distinguen en lontananza, con sus pendones al vuelo. Dentro del mismo contexto, cuando las escenas no son bélicas sino de arrebatos místicos, el juego de luces también sirve para balancear y enfatizar aquellos aspectos de la composición que así lo requieren. En estos casos, es más importante la comunicación con las fuerzas divinas, por lo que entonces suelen aparecer glorias, rayos que confieren estigmas, nubes sobre las que flotan apariciones

angélicas o de la Virgen con el Niño. Resulta obvio mencionar que dichos elementos están conformados a base de contrastes lumínicos. De hecho, en general, el ambiente de arrobamiento místico se logra en muchos casos, precisamente por la manera en que se difunde la luz, con nubes y apariciones tan propias de esos momentos tan difíciles de representar. Para este caso, los mejores ejemplos son las dos láminas de cobre del Ochoavo con los temas de los *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima* y la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*.

Paleta y Oficio

En vista de que desgraciadamente hasta la fecha los análisis físicos y químicos de la obra de la mayoría de los pintores novohispanos no se han hecho más que en mínima escala, no es posible de momento hablar con autoridad acerca de la paleta de Tinoco. Las siguientes consideraciones están basadas meramente en la observación física, por lo que estos conceptos podrían modificarse en el futuro.

Por lo que se refiere a las pinturas en lienzo, las que no están maltratadas, a la fecha se nos presentan restauradas. Las obras que están en mejor estado son las láminas de cobre -cuyo único lote completo conocido está en la capilla del Ochoavo (no parece haber ninguna pintura con dicha técnica fuera de este lugar). En las pinturas realizadas con esta técnica, los colores predominantes son el rojo, azul y el amarillo. La brillantez del azul hace que en alguna época estas obras se hayan confundido con piezas flamencas. De los múltiples ejemplos de esta paleta, cabe subrayar como una de las obras más representativas, el *Martirio de santa Úrsula*. En los óleos sobre tela, predomina el gusto por los tonos rojos, de los que encontramos soberbios ejemplos en cortinajes, capas y vestidos; recuérdense como ejemplos el *Salvator Mundi* y los apóstoles del Museo Universitario de Puebla. Para balancear el tan gustado color carmesí, en muchas ocasiones, Tinoco empleaba el color pardo para cubrir a sus personajes; tal vez sea el café el color predominante en la mayoría de las vestimentas. Tinoco tenía un evidente gusto por plasmar brillos de metal dorado en armaduras y trajes metálicos, como en los caballeros matamoros. Otro matiz notable por su brillo es el verde, que sin embargo aparece con menos

96

frecuencia, y generalmente limitado a cortinajes y adornos de muebles, y ausente de las vestimentas. La tonalidad de los verdes que gustaba emplear Tinoco era diferente de los verdes encontrados usualmente -por ejemplo- en obras de Diego de Borgraf y Juan Sánchez Salmerón. Es probable que empleara materiales distintos, pues algunos de los paños que pintó Tinoco son más bien de color verde botella o aceitunado. Los únicos ejemplos de la utilización de tonos brillantes en color verde son los contrastes de clarooscuro que encontramos en la vegetación de algunos paisajes. Un bonito ejemplo es el paño sobre el que se apoya el instrumento musical en la lámina de *Santa Cecilia* en el Ochoavo. Para el caso de los amarillos, parece que Tinoco tampoco gustaba de los tonos diluidos -característicos de Borgraf-, sino que por el contrario, tendía más a los tonos dorados y quemados. Por último, queda señalar la riqueza de los tonos grises -desde el negro opaco hasta el plateado brillante-, tan comunes en la vestimenta de los personajes pintados por Tinoco. Como ejemplo, recuérdese la *Santa Rosalía* de la iglesia de San Agustín de Puebla. Los contrastes entre diversos tonos de blanco con negro o gris en hábitos, sayales y otras vestimentas religiosas, por lo general se adaptaba muy bien al juego de luces y sombras tan buscado por Tinoco; es por lo tanto un recurso que resultó muy socorrido en las obras realizadas por el maestro. La excepción serán los sobrepellices, siempre blancos. Por otro lado, en casos de obras realizadas por el taller -como por ejemplo la serie sobre la *Vida de san José* del convento dieguino de San Francisco, en San Martín Texmelucan-, es precisamente el color uno de los elementos en los que se nota un evidente deterioro en la calidad, con respecto al oficio del maestro. En estas obras, los elementos decorativos, paños, cielos, paisajes, etc., tienen tonos pastosos y opacos que contribuyen a dar idea de imágenes planas y de poco contraste. Los elementos pintados en forma personal por Tinoco tienen evidente calidad de maestría. Hay que citar algunos ejemplos: las flores, que tienen coloración propia e independiente del resto de la composición, aparecen como rosas rojas, lirios y jazmines de color crema, etc. Las glorias son generalmente en tonos pastel, a base de colores rosa y dorado. Las figuras divinas -Padre Eterno, Cristo Resucitado, apariciones de la Virgen y el Niño, etc.-, por lo general son translúcidas, con el propósito de subrayar su naturaleza etérea. El color es un claro indicativo del buen oficio del pintor. Precisamente por esa razón podemos sugerir que no hubo trabajo de taller en las láminas de cobre del Ochoavo, que deben haber sido hechas directamente por el maestro.

La composición no es una característica particular de Tinoco, puesto que se apega a la manera tradicional acostumbrada por la mayoría de los pintores novohispanos de su época. La mayoría de las obras están pintadas a base de un eje central en el que se coloca al personaje principal, con muy ligeras variaciones. Cuando hay más de un personaje, éstos suelen ubicarse en forma simétrica con respecto a un eje central. La gran mayoría de las obras de Tinoco tienen esa composición, lo cual en alguna época se consideró como un rasgo distintivo de este pintor en particular. Cuando sólo se conocían los *Apóstoles* y la *Santa Rosalía* de la iglesia de San Agustín de Puebla, se pensaba que Tinoco sólo pintaba figuras centrales que ocupaban la mayor parte de la superficie pictórica, recortándose sobre fondos neutros de horizonte bajo. Esta impresión se reforzó al identificarse como obra de Tinoco el retablo de la sacristía de la iglesia de la Soledad, también en Puebla, con varias santas penitentes pintadas con el mismo patrón. El hallazgo de un lienzo con el tema del *Cristo rodeado de ángeles* en la iglesia de la Soledad, con la misma composición, permitió que se atribuyera el de la catedral a Tinoco. Sin embargo, al conocerse ahora un número mayor de obras de este pintor -importante incremento al Catálogo han sido las pinturas que pertenecen a colecciones particulares, hasta ahora desconocidas-, podemos decir con seguridad que la composición a base de un eje central no era la única empleada por Tinoco, pues los arrebatos místicos y las escenas bélicas suelen seguir esquemas compositivos diferentes. Las múltiples representaciones de éxtasis de santos tienen una composición más dinámica y por lo tanto más barroca, compuestas a base de ejes diagonales. Diversos ejemplos se encuentran en las láminas de cobre del Ochoavo, como son las cuatro apariciones de la Virgen y el Niño a fundadores de órdenes religiosas, y otros más. En batallas bíblicas, obviamente el esquema compositivo es más complejo. En estos casos las escenas se desarrollan alrededor de varios ejes verticales y horizontales, todos ellos colocados en secciones áureas. Un ejemplo representativo es la *Batalla contra los Amalecitas*, que hoy se encuentra en una de las capillas laterales de la catedral de Puebla. Aquí, los principales actores de la batalla se encuentran situados sobre dos ejes verticales en los extremos del cuadro; el grueso de la acción se concentra a lo largo del eje horizontal inferior, mientras que la presencia del protagonista de la escena -Moisés en este caso, o el binomio sol/luna, en el caso de la *Batalla contra los Amorreos*- queda sugerida a lo largo del eje horizontal superior. Como la mayoría de

los pintores novohispanos, seguramente Tinoco no guardó particular preocupación por la composición de sus obras, precisamente por valerse de modelos grabados. En cambio, le preocuparía mucho más el problema de adaptar el modelo impreso o grabado que iba emplear, y aplicarle color, en una escala diferente. Estos eran retos más inmediatos que había que enfrentar. Sin duda, conforme los estudios actuales vayan arrojando información sobre las fuentes de inspiración que empleaban los pintores novohispanos, se contará con más elementos para juzgar la originalidad de los pintores en el diseño de la composición de sus obras.

* * * *

Resultaría conveniente efectuar análisis técnicos de laboratorio para determinar -desde los puntos de vista físico y químico- los materiales que Juan Tinoco empleó para realizar sus pinturas. En vista de que éllo hasta el momento no se ha efectuado, sin embargo se pueden mencionar aquí algunos datos referentes a obras de pintores contemporáneos a Juan Tinoco. Si consideramos la similitud que presenta a simple vista el aspecto policromo que presentan las obras, tal vez se podría suponer que algunos materiales serían similares, si no es que fueran los mismos, como uso generalizado de la época, con ligeras variantes. Respecto al tema, las tres fuentes de información más importantes que existen son: el trabajo *Técnica de la pintura de Nueva España* de don Abelardo Carrillo y Gariel;¹ el artículo de don Roberto M. Alarcón Cedillo sobre *La luz y el color en la pintura colonial novohispana*;² los resultados del Seminario de Arte Colonial sobre el pintor Juan Correa.³

(1) Abelardo Camillo y Gariel. *Técnica de la pintura de Nueva España*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Imprenta Universitaria, U.N.A.M., México (1946), págs. 8 - 57.

(2) Roberto M. Alarcón Cedillo. *La luz y el color en la pintura colonial novohispana*. En Pintura Novohispana - Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán. Tomo I (siglos XVI, XVII y principios del XVIII). Catálogo publicado por la Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato. Tepozotlán, México (1992), págs. 44 - 46.

(3) Le agradezco a la doctora Elisa Vargaslugo de Bosch que, con su acostumbrada y generosa amabilidad, me haya dejado consultar algunos resultados inéditos que obtuvo el Seminario de Arte Colonial sobre las características técnicas de algunas obras del pintor Juan Correa.

Partiendo de las tres fuentes citadas, en síntesis, se puede decir que la mayoría de los pintores novohispanos utilizó los siguientes materiales:

-Telas generalmente de lino, sobre bastidores de madera de cedro, y con algún tipo de preparación como soporte para la capa pictórica, por lo general a base de yeso.

-El color verde se lograba a base derivados de cobre, como malaquita y verdigris.

-El color amarillo se obtenía a partir de derivados de azufre -como la pirita-, alumbre, cromo, minio, azarcón y en raros casos oropimente, o sea lámina pulverizada de oro metálico.

-El color rojo se lograba a partir de óxidos de hierro o mercurio, como la hematita y cinabrio, Palo de Campeche y laca de granza.

-El color azul se lograba con derivados de cobalto y cobre, del tipo de la azurita, lapislázuli, añil, azul de Prusia y fluorita.

-El color blanco provenía de derivados de calcio, plomo, sílice, cuarzo y carbonatos compuestos.

-Los colores negro y gris provenían del negro de marfil, negro de humo o carbón vegetal.

-Como barnices. se utilizaban con frecuencia el ámbar y algunas resinas naturales, como las denominadas "colofonia" y "dammar".

-Como aglutinantes. frecuente se utilizaban aceite de linaza, cola animal. o la llamada "goma de tragacanto".

* * * * *

Una vez hecho el análisis morfológico detallado de la pintura de Tinoco, se pueden distinguir, de manera concreta, como típicos de su creación, los siguientes elementos, en listados en orden alfabético:

- Ángeles y alas
- Animales
- Aureolas
- Barbas y bigotes
- Bocas, labios y dientes
- Cabellos
- Carnaciones
- Celajes y paisajes
- Colorido
- Expresión beatífica
- Manos, dedos y uñas
- Nubes
- Ojos, cejas y narices
- Piés, dedos y uñas
- Resplandores y glorias

De estos elementos, Tinoco sobresale principalmente como pintor de alas de ángeles, aureolas, celajes, nubes, y elementos luminicos en general.

En cambio, los elementos en los que Tinoco -tal vez, por utilizar los mismos modelos y recetas-, no se distinguió particularmente de sus contemporáneos, son los siguientes, enunciados con el mismo criterio:

- Adornos y joyas
- Atributos simbólicos
- Belleza sagrada convencional

- Brazos
- Calzados
- Escritura
- Composición
- Elementos arquitectónicos
- Flores, árboles y vegetación
- Iluminación
- Infantes
- Materiales empleados
- Mobiliarios
- Orejas
- Paños, cortinajes y vestimentas
- Piernas
- Rayos luminosos
- Tipología de personajes

* * * * *

3) ANÁLISIS PLÁSTICO DEL CONJUNTO DE OBRAS DE JUAN TINOCO.

Con el fin de comprender mejor la obra de Juan Tinoco en términos generales, resulta conveniente mencionar algunos aspectos que la sitúan en el contexto de su época, acercándola o alejándola de la de otros pintores contemporáneos. Así, por comparación, se tendrán mejores elementos para juzgar la calidad del oficio de este pintor.

Época y Estilo

En un contexto histórico, todo arte se encuentra dentro de ciertas normas y preceptos y responde a normas propias de su momento, bajo una serie de reglas no escritas que establecen "lo que está de moda". Como dijera Jorge Alberto Manrique, *"el problema de desentrañar el sentido de unas formas artísticas, reside en encontrar el sistema de normas válidas para su tiempo: (...) a este sistema de normas es lo que Worringer considera como el estilo"*.¹ En consecuencia, me parece de fundamental trascendencia lo que el maestro Manrique consideró en su citado estudio, respecto a diversos conceptos relativos a la estética, como son el estilo y la belleza.

(1) Por la profundidad de sus ideas, he tomado como base metodológica para el presente análisis el trabajo que publicó Jorge Alberto Manrique, *Artificio del arte: Estudio de algunos relieves barrocos mexicanos*. (*Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, núm. 31, 1962, págs. 19 a 36.)

Respecto al estilo, Jorge Alberto Manrique se expresó de la siguiente manera: "*En un principio, el estilo era sólo un factor modificante que alteraba la representación de la naturaleza; en cambio, a partir de Worringer, el estilo es el elemento más importante de la obra, el que podrá revelarnos su sentido y hacemos descubrir la circunstancia animica de los hombres que la crearon. La representación de la naturaleza no será ya la base de la interpretación de toda obra artística, sino que ésta se basará en ese elemento, antes consirerado accidental y ahora fundamental, que constituyen las normas de un momento cultural: el estilo*".² En cuanto a la belleza, y siguiendo las tesis de Justino Fernández, el maestro Manrique ubica el modelo de belleza dentro de un contexto de temporalidad, subrayando que "*no hay belleza absoluta: la belleza es impura porque es histórica*".³

De las opiniones anteriores podemos sacar en claro que los "estilos" o "formas de belleza" sólo adquieren significación cuando se les establece dentro de un cierto contexto cultural. Por lo tanto, si pretendemos algún tipo de acercamiento a dichos valores estéticos, tendremos la necesidad de tomar la obra de arte como una vía para descubrir y captar las circunstancias del momento histórico.

El presente estudio sobre la obra de Juan Tinoco pretende continuar con la muy sólida tradición historiográfica que ha prevalecido en México desde hace más de medio siglo. Dentro del contexto de los hoy tan necesarios estudios monográficos, la interpretación que aquí se ofrece se ha desarrollado -hasta donde ha sido posible- tanto en *extensión*, como en *profundidad*, analizando tanto las particularidades formales de la obra del pintor, como intentando desentrañar el sentido de las formas. Así, podemos decir que la obra de Tinoco es expresión y representación de lo que la vida novohispana significaba en ese momento, con una evidente relación existente entre el modelo plástico que estableció y las condiciones de vida del tiempo en que vivió; fundamentalmente, la religiosidad.

(2) S. Worringer, *Abstracción y naturaleza*. Apud. J.A. Manrique, *op. cit.*, pág. 20.

(3) Justino Fernández, *Coatlícue, estética del arte indígena antiguo*. Apud. J.A. Manrique, *ibid.*

Es necesario referirse al concepto de la posible "americanidad" del arte de Tinoco, en su contexto novohispano, entendida como el conjunto de semejanzas y diferencias, generado por el arte llegado de Europa y el espíritu artístico novohispano. En el arte, este tema ha sido estudiado por la doctora Elisa Vargaslugo y los maestros Jorge Alberto Manrique y José Rogelio Ruiz Gomar. De estos estudios, resalta por su importancia y profundidad el análisis hecho por la primera autora citada, quien considera a la *"pintura como objeto transmisor, con una proyección social al través del culto a las imágenes"*, dentro de lo que ella ha denominado *"la indiscriminación de oficios"*.⁴

Juan Tinoco sobresale como un valor criollo, con franca inclinación a las formas europeizantes. Su obra no se distingue de la de otros pintores novohispanos de la época, respecto a la influencia de las corrientes europeas, en cuanto a composición y temas. En general, Tinoco no demuestra variaciones formales de mayor importancia que lo separen de la tradición novohispana global, pero su obra sí representa un mundo artístico propio -como se ha visto-, con características bien definidas. No cabe duda de que su contribución personal se manifestó en el empleo del tenebrismo y del claroscuro. Sus creaciones tenebristas, intensas y vigorosas, pueden relacionarse con la predominante religiosidad que rigió el ambiente social y cultural de Puebla, aparentemente más cerrado y severo que el de la Ciudad de México. Así pues, Tinoco contribuyó al desarrollo del fenómeno artístico poblano, y condicionó la obra de otros artistas, en la Puebla del siglo XVII, como adelante se verá.

(4) Elisa Vargaslugo, *La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial*. Apud. Estudios de pintura colonial hispanoamericana - 500 años después. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la U.N.A.M., 1992, págs. 9 - 27.

Obra Conjunta y Temas Individuales

En vista de que los aspectos cronológicos se estudiarán más adelante, aquí se pretende llevar al cabo un agrupamiento de las obras de Tinoco, en pequeños lotes estilísticos, de acuerdo con la iconografía. Como ejemplos, se pueden citar los Apóstoles, la serie de San Martín Texmelucan, el conjunto de la catedral de Puebla, el del Ochovo, las obras relacionadas con la Orden de San Agustín, o con la iglesia de la Concordia y otros más. A parte de su valor propio, autónomo e individual, las obras tienen un valor como conjunto.

En la representación de apóstoles, santas ermitañas, diversas representaciones de Santa Rosalía y otros más -como ya se anticipó-, las figuras aparecen en primer plano sobre fondo neutro y horizonte bajo. Inspiradas en el mismo modelo compositivo, sólo varían en algunos detalles, correspondiendo a lo que la doctora Vargaslugo ha denominado "composición de estampa".

Las escenas de la sagrada familia, los arrebatos místicos de santos y las batallas, constituyen un grupo numeroso, que de por sí puede subdividirse para su estudio en grupos más pequeños.

Son series completas la vida de San José del templo de San Francisco de Texmelucan y los cuadros que ornamentan el retablo en la sacristía de la iglesia de la Soledad.

Se puede agrupar para su estudio la pareja compuesta por las dos grandes batallas bíblicas -considerando sólo las que hoy se conservan-: otra pareja la constituyen los santos matamoros -como el *Santiago* y el *San Fernando* del Ochovo-; otro lote lo forman los cuatro santos fundadores de órdenes, extasiados frente a la aparición de la Virgen con el Niño; otro grupo lo conforman las santas extasiadas en momentos místicos -como los *Desposorios de santa Rosa de Lima* y la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*. Desde luego, hay obras aisladas que se singularizan por su calidad pictórica -por ejemplo la *Santa Cecilia* y el *San Huberto*, ambos en el Ochovo de la catedral de Puebla-, que no forman parte de ningún conjunto.

Primitivismo

Algunas de las obras de Tinoco adolecen de un "defecto" -imputable a veces al arte colonial en general-, que el maestro Manrique denomina "primitivismo" o "rasgos arcaizantes".⁵ En el análisis que hizo el maestro Manrique sobre los relieves escultóricos de la Capilla del Rosario de Puebla y de la sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín de México, este investigador citó muy acertadamente a don Diego Angulo Íñiguez, a quien se debe un concepto que ha prevalecido hasta nuestros días. Refiriéndose a la sillería de la catedral de México, el maestro Angulo dice que le parece "*de estilo bastante arcaizante para fines de siglo*".⁶ En mi opinión, no debería disminuirse el valor estético de una obra al calificársele en forma despectiva de "arcaizante"; en cambio, yo creo que debe hablarse de "anacronismos".⁷ Un ejemplo de "anacronismo" en la obra de Tinoco es el caso del *Cristo rodeado de ángeles* -obra firmada y no fechada, pero que en mi opinión debe ser de alrededor de 1680- en el retablo de la sacristía de la iglesia de la Soledad de Puebla. La imagen es evidentemente plana, sin volumetría, y parece una calcomanía casi lista para escurirse del cuadro. Tinoco no hizo sino trasladar a un tamaño mayor, y colorear, una composición que tomó de una imagen grabada o impresa. Y precisamente, según hemos podido localizar y se explica en cada una de las obras analizadas, la mayoría de los modelos empleados son flamencos del siglo XVI. Por lo tanto, queda claro el anacronismo con el que se manejaron las fuentes de inspiración; ahora el fenómeno resulta más explicable, pues obras del siglo XVII han llegado a nuestros días, inspiradas en imágenes de épocas anteriores.⁸

(5) J. A. Manrique, "*Artificios ...*", *op. cit.*, pág. 25.

(6) Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*. vol. II, Barcelona. Salvat Editores, S.A., 1950, págs. 286 - 287.

(7) En su citado estudio (*Artificios ...*, pág. 26), el maestro Manrique describe este fenómeno como "*extemporalidad del arte novohispano*". Según esta tesis, tenemos un arte con *atraso* -en el sentido del tiempo en que las formas tardaron en importarse de Europa-, pero no con *retraso*, en el sentido de inferior calidad.

(8) Algunos ejemplos de modelos medievales impresos, utilizados en obras posteriores, bien estudiados y conocidos por los especialistas, son la sillería de San Agustín en México y las pinturas del "tlacuilo" Juan Gerson, en el sotocoro de la iglesia de Tecamachalco.

En buena medida, este discutible "primitivismo", "arcaísmo" o "ingenuidad", es el causante directo del menosprecio general que sufren algunas obras novohispanas, -no sólo en pintura-, por la "irregularidad" de su calidad, con respecto a las obras europeas. En el fondo, hoy sabemos que realmente esta característica no tenía importancia, bajo el esquema de un arte utilitario y didáctico.⁹ Al igual que en cualquier artista de su época, Tinoco abunda en detalles con algún rasgo que puede ser calificado de "ingenuidad" o "primitivismo"; ejemplos de éllo son algunas cabezas de ángeles, cierto tipo de vegetación decorativa, pliegues de paños, escorzos y otros elementos más. No por éllo estas obras deben ser consideradas como "populares", pues Tinoco era un gran pintor y desde su propia época gozó de merecido prestigio por su buen oficio. Como es del conocimiento general de los especialistas, en los talleres había la participación de ayudantes inexpertos que se encargaban de alguna parte de la obra, mientras que el maestro se ocupaba de lo más importante. Tal es el caso que queda claro en la serie de Texmelucan, en donde es evidente la participación del taller. Sin embargo, también hay detalles -como por ejemplo algunos gestos y formas de animales- presentes en obras como las láminas de cobre del Ochoavo, que por su unidad estilística y calidad de conjunto, parecen ser enteramente de la mano del maestro. Como dijera en el citado estudio el maestro Manrique,¹⁰ la ingenuidad y el siempre entrecomillado "primitivismo" son característica del estilo peculiar del pintor novohispano -como en todos sus contemporáneos-, y no se explica por una deficiencia en la calidad de la mano de obra.

Como se verá en el Catálogo Comentado, en la producción total del maestro se cuenta con un importante número de obras firmadas.

(9) Manrique, *ibid.* pág. 26.

(10) En su estudio acerca de la sociedad colonial (*La expresión pictórica ...*, *op. cit.* pág. 17 - 19), la doctora Elisa Vargaslugo describió con precisión el valor utilitario que se concedía a las obras de arte en esa época.

Minuciosidad Analítica

El arte de Tinoco tiene un sentido que podría caracterizarse de "analítico". Sin ser siempre naturalista, se conserva el carácter individual de cada cosa representada, expresando con igual importancia las cosas aparentemente más notables -como los éxtasis de los santos-, como los objetos accesorios y los detalles más insignificantes de los paisajes. Al igual que en la mayoría de los artistas destacados de la época, Tinoco trata de reproducir la naturaleza detalladamente, respetándose así el significado de las siguientes frases escritas por el tan citado maestro Manrique: *"el mundo es creado por Dios y todas las cosas por Él hechas tienen en principio el mismo valor"*.¹¹ Esta misma idea privaba aún en la fabricación de retablos, en los cuales todas las partes -las visibles y las ocultas- estaban talladas con la misma "honradez artesanal", como tantas veces señaló el doctor Francisco de la Maza.¹² Retomando el precepto citado por el maestro Manrique, podría suponerse la referida minuciosidad "analítica" en la hechura de algunas obras de Tinoco. En su pintura, casi no hay elementos principales y secundarios, y tampoco simplificaciones. Por ejemplo, en cualquiera de las representaciones de la *Santa María Magdalena*, tiene tanta importancia el rostro de la santa, como las joyas o las flores del jardín representadas a su alrededor. Cuando en una pintura se representa un fondo de vegetación, cada árbol y cada hoja están tratados con sumo detalle. Para representar el interior de un aposento donde se desarrolla una acción -recuérdese por ejemplo la serie josefina de San Martín Texmelucan-, no basta algún elemento que permita reconocerla; es preciso representar la habitación en su integridad, con cada uno de los objetos que lo constituyen. Así, la *Santa Gertrudis* que pertenece a una colección particular muestra sus objetos personales distintos, tratados fielmente; asimismo, el instrumento musical de la *Santa Cecilia* tiene pintados hasta algunos detalles internos. Esta visión del mundo, minuciosa y analítica, es lo que el multicitado maestro Manrique considera como *"un aparente intento de representación integral"*.¹³

(11) Cfr. la crónica del Pr. Loyzaga de 1720, describiendo la fábrica de los retablos del Santuario de Ocotlán, en Tlaxcala. *Apud*. J. A. Manrique, *op. cit.*, pág. 29.

(12) Elisa Vargaslugo, comunicación personal (julio, 1995).

(13) Manrique, *ibid.* pág. 30.

Fuentes de Inspiración

En la época en que floreció Juan Tinoco, había una diferente concepción de lo que era el arte y creación de una obra artística. A la sociedad de la Nueva España no le importaba la obra como producto original de un autor; sólo le interesaba la obra en sí, como ente autónomo y objeto didáctico. Si la obra cumplía con sus fines, el autor no venía a ser más que un simple artesano, no un artista.¹⁴ Lo importante no era la relación obra-autor, sino la de obra-espectador.¹⁵ Las obras de Tinoco, como las de los demás pintores de la época, cumplían con funciones religiosas, decorativas o suntuarias. El "artesano" cumplía con una función social, en la que no se requería ni se estimulaba la creatividad; la rigidez de las normas artísticas del momento provocaban que el artista se sujetara a modelos, composiciones e iconografías preestablecidos. Sólo parecía haber existido libertad en cuanto a la representación de detalles, texturas y tonalidades del color. Precisamente, Tinoco destacó con respecto a los pintores de su época por su magistral tratamiento del color, por el dominio de los detalles, y de las texturas.

Como parte de ese momento histórico, Tinoco se balanceó entre una sociedad de costumbres medievales -por razones religiosas y económicas, fundamentalmente-, y un gusto artístico renacentista. Esta contraposición provocó una serie de contradicciones plásticas. Por ejemplo, en las *Batallas bíblicas*, Tinoco optó por un "sistema antiguo" -así denominado por el maestro Manrique-,¹⁶ que consiste en utilizar un modelo que provenía de siglos anteriores, dándole un ambicioso tratamiento de detalles, y añadiendo múltiples personajes.

(14) A decir de la propia doctora Elisa Vargaslugo, el "artista cautivo" era -en cierta medida- consecuencia directa de unas ordenanzas que no impulsaban la creatividad. La diferenciación entre artesano y artista ha sido estudiada ampliamente por diversos especialistas.

(15) *Ibid.* pág. 27.

(16) *Ibid.* págs. 28 - 29.

Por otra parte, las composiciones de la mayoría de las láminas del Ocho -como los santos matamoros, la *Estigmatización de santa Catalina*, los *Desposorios de santa Rosa de Lima* u otras-, siguen modelos más dinámicos -más "barrocos", pudiéramos decir-, y que por lo tanto reflejan un mayor grado de modernidad. El hecho de que Tinoco se hubiera servido de formas y modelos artísticos que ya no eran vigentes en Europa en el mismo momento, no le quita valor por corresponder a una característica del arte y dentro de la sociedad novohispana en general, la cual vivió una simbiosis entre lo moderno y lo arcaico. En ese sentido, como puede deducirse, Tinoco, como artista de la segunda mitad del siglo diecisiete, es producto de una corriente en que el repertorio formal del Renacimiento se mezcló con características medievales.

Recientemente se ha generalizado la aceptación del hecho de que el propio Zurbarán también utilizaba modelos grabados e impresos como fuentes de inspiración para realizar sus obras.¹⁷ Lo que importa para el presente estudio es la difusión que tuvieron esos mismos modelos en la Nueva España, independientemente de las obras que inspiraran en España. De hecho, la plástica novohispana y la española se desarrollaron por caminos paralelos, a partir de un mismo modelo grabado o impreso. El hecho de que se hayan tomado esas fuentes de inspiración refleja un deseo de apegarse a la pintura que estaba de moda. En su estudio sobre las fuentes de inspiración de Zurbarán, Inocencio Pérez Guillén describe las estampas que la Compañía de Jesús ampliamente divulgó en España con fines doctrinales.¹⁸

(17) Inocencio V. Pérez Guillén, *Nuevas fuentes de la pintura de Zurbarán: La estampa didáctica jesuítica*. *Goya*, núm. 213, noviembre/diciembre. 1989, págs. 151 - 160.

(18) *Ibid.*, pág. 152.

Las *Evangelicae Historiae Imagines* aparecieron en Amberes en 1593, enriquecidas en la edición de Martín Nutius -Amberes, 1595-, con las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia ...*, del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal. Los grabados tenían como propósito fundamental, el facilitar al lector la creación de un "lugar", de acuerdo con lo establecido por el método jesuítico. La obra tuvo mucho éxito, y se reimprimió en 1606 y 1607, tanto en su forma original, como en diversos libros de meditaciones inspirados en ella.¹⁹ La enorme difusión que tendrían las 153 estampas del padre Nadal se comprende por el protagonismo que tendría la Compañía de Jesús en la Contrarreforma; en la Nueva España en general, y en Puebla en particular, el papel de los jesuitas en la conformación de la sociedad y en la educación no dejaría de ser protagónico.

Otro aspecto del uso de modelos, es la conocida influencia que tuvo el anteriormente mencionado tratado de Francisco Pacheco, el *Arte de la pintura*, -aparecido tardíamente en Sevilla en 1649-, sobre todos los pintores de la época, en ambos mundos. Sin embargo, resulta necesario subrayar la influencia jesuítica sobre este tratadista. El maestro Pérez Guillén cita la enorme influencia ideológica que tuvieron sobre Pacheco jesuitas como Canisio, Lapide, Suárez, Ribadeneyra -sobre todo en lo relativo a la hagiografía, por los textos del *Flos Sanctorum* y *Vita Christi*- y el P. Gaspar de Zamora.²⁰

(19) Según describe Pérez Guillén, los principales libros de meditaciones en los primeros años del siglo XVII fueron los de J. David, A. Sucquet, F. Hannotel, J. Bourgeois y H. Herman (*Apud*. A. Rodríguez de Ceballos, *Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco jesuítico y la Contrarreforma*, *Traza y Baza*, 1974, núm. 5, págs. 77 a 95). Otras obras jesuíticas inspiradas en la misma fuente son las de Bartolomeo Ricci -tal vez pariente de los hermanos pintores que tanto influyeron en el arte novohispano-, o Agostino Vivaldi: *Evangelicae Historiae Imagines Ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur in ordinem temporis vitae Christi digestae* (Amberes, 1596) y *Respondenti alle immagini del Padre Girolamo Natale della medesima Compagnia* (Roma, Luigi Zannetti, 1599).

(20) Pérez Guillén, *ibid.*, pág. 152.

Es bien conocido el uso que hizo Pacheco se de las *Adnotationes* del P. Nadal, como instrumento no sólo de utilización didáctica doctrinal, sino en un contexto de normatividad pictórica. Lo interesante para la pintura novohispana no sólo es la influencia que en ella ejercieron los grabados de Nadal -en gran parte debida al tratado de Pacheco-, sino los modelos en los que se inspiró el propio Nadal, puesto que, según los minuciosos estudios de Alvin y Delen,²¹ la mayoría de los grabados del padre Nadal se basan en otros grabados ejecutados por los flamencos Marteen de Vos, los hermanos Jerónimo y Juan Wierix, así como Adrián y Joan Collaert o Lucas Voosterman. Otros grabadores flamencos que -en mi opinión- influyeron en este tipo de obras, son algunos de los integrantes de la familia Sadeler -especialmente Johannes y Rafael-, Hendrik Goltzius, Bolswert, los integrantes de la dinastía Bloemaert, y otros más. No puede dejar de subrayarse la influencia que tuvieron los diseños realizados por Rubens, muchos de cuyos amigos y discípulos fueron grabadores. Independientemente de su influencia en la pintura -y aunque no los conozcamos con detalle hoy en día-, los grabados que inspiraron a la pintura española también pudieron haber llegado directamente a la Nueva España e inspirar pinturas en el mundo colonial. En este acervo de grabados se inspiró mucha de la obra de Tinoco.

(21) L. Alvin y A. J. Delen. *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx* (Bruselas, 1866) e *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas ...* (tomo II. Paris, 1934).

Tal vez el caso más representativo de la aplicación de ese género de grabados es la serie sobre la *Vida de san José*, de San Martín Texmelucan. No sólo por la composición, sino también por el modo en que se maneja la luz, estas obras acusan la presencia del mismo modelo de las *Adnotationes* del P. Nadal, utilizado también -según Pérez Guillén- por Zurbarán en la serie del retablo de la Cartuja de Jerez, hoy en el Museo de Pintura y Escultura de Grenoble. Tanto las obras de Tinoco como las de Zurbarán sobre temas como la *Circuncisión*, la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Reyes Magos*, siguen composiciones paralelas. Independientemente de la profusión de los dos últimos temas en la pintura novohispana, lo interesante es la fidelidad de las pinturas con respecto al modelo. Por ejemplo, las *Adoraciones de los pastores* provienen -como puede comprobarse- de los grabados *In nocte Natalis Domini*, firmada "M[arten] de Vos inven[avit], Hieronymus W[ierix] Sculp[it]" e *In aurora Natalis Domini*, firmado "Hieron[ymus] W[ierix] Sculp[it]"; las Adoraciones de los Reyes provienen del grabado *Adoratio Magorum*, firmada "M[arten] de Vos invent[avit], Hieronymus W[ierix] Scult[it]". Otro ejemplo, tema jesuítico por excelencia -pues en ese momento se cree que se impuso el nombre de Jesús a la Compañía-, proviene del grabado *Circuncisio Christi*, firmado "Hieronymus W[ierix] fecit/Sculp[it]".²² De ahí provienen poses, vestimentas, turbantes, paños, etc; que se ven en la obra de Tinoco. La lámina número cuatro de la mencionada edición de las *Adnotationes* del padre Nadal establece un modelo muy difundido. Ahí aparece el cordero que fue aislado del contexto del grabado por el propio Zurbarán, en su *Agnus Dei*, y que en Tinoco lo encontramos -mutatis mutandi- en la alegoría del *Cordero Pascual* que pertenece a la catedral de Puebla.

(22) *Apud*. Pérez Guillén, págs. 154 a 156.

Como último ejemplo, cabe mencionar al *Salvator Mundi* del *Apostolado* de la Universidad de Puebla (realizado ca. de 1685), sin duda emparentado con el grabado de la lámina número diecinueve de las *Adnotationes* del P. Nadal, titulado *Eodem die apparet Matri Mariae Virgini*, y firmado "Hieronymus W[ierix] Sculp[it]". Según Pérez Guillén, esta obra originó la *Aparición de Cristo a Fray Andrés Salmerón* de Zurbarán, de la sacristía de Guadalupe (realizada entre 1638 y 1639).²³ Rasgos comunes son la roja capa que se arremolina en el cuerpo de Cristo, y la cruz que porta el héroe triunfante sobre la muerte. En suma, puede advertirse una corriente de difusión de grabados -poco conocida a la fecha- que inspiró en forma simultánea al mundo artístico español y al novohispano. La tan oída afirmación de que Tinoco se inspiró directamente en Zurbarán se desmiente, puesto que en realidad el pintor poblano -por lo menos en algunas de sus obras- abrevó en las mismas fuentes flamencas que el artista español.

Influencia de Zurbarán

La influencia del arte de Francisco de Zurbarán sobre la pintura novohispana del siglo XVII ya se ha empezado a estudiar por diversos especialistas. En su estudio *Obras zurbaranescas en Méjico*,²⁴ Antonio Bonet Correa se refirió a los principales investigadores mexicanos que se han ocupado del tema, entre los cuales destacan principalmente Federico Sescosse en Zacatecas, Efraín Castro en Puebla, y Constantino Reyes Valerio en México. Existen otros estudios sobre la obra de Zurbarán en general: los principales son el *Catálogo* de Paul Guinard (París, 1960) y el estudio de Martin Soria *The Paintings of Zurbarán* (Londres, 1958). Todos los especialistas reconocen que la influencia del maestro de Fuente de Cantos no se ejerció por el aprendizaje directo de pintores novohispanos en España; mucho menos se trata de la presencia física del extremeño en América.

(23) Pérez Guillén, *ibid.* pág. 159.

(24) Antonio Bonet Correa. *Obras zurbaranescas en Méjico*, Archivo Español de Arte, 1964, págs. 159 a 168. Especialmente, *cfr.* notas 4 a 6, pág. 160.

En cambio, hay que considerar otros factores, como son los siguientes: el envío de obras de Zurbarán a la Nueva España; el paso de obras del taller de Zurbarán a las colonias; el conocimiento que se tuviera en este lado del Atlántico de obras de seguidores o copistas, no necesariamente de discípulos de Zurbarán y, por último, la difusión que tuvieran en el ámbito novohispano las mismas fuentes impresas o grabadas que hubieran inspirado a manera de modelo a otras obras genuinamente "zurbaranescas" en la propia España, como ya se explicó.

A diferencia de lo que plantea Antonio Bonet Correa, el problema no parece ser tanto si las obras fueron pintadas en España o en México,²⁵ sino más bien la influencia que tuvo la moda impuesta por Zurbarán. De esta manera, se podrá evaluar con mayor precisión el desarrollo que tuvieron algunos pintores novohispanos, en forma paralela al arte español de ese momento. En este contexto, el citado maestro Bonet equipara a Tinoco con Arteaga y José Juárez *"como los más importantes pintores que trabajaron en México [sic.] en el siglo XVII, bajo la influencia de Zurbarán"*.²⁶

Sin caer en la pretensión de hacer un catálogo de obras "de corte zurbaranesco", sólo habrá que señalar aquí algunas de las características principales, y la manera en que Tinoco aprovechó esa moda de su época. Según puede deducirse de los datos aportados por Bonet Correa, una de las principales características de "lo zurbaranesco" es el empleo de fondos de paisaje generalmente gris argenteado, con personajes que se recortan por contraste *"con lo desvaído y poco luminoso de los cuerpos de los santos"*.²⁷ El modelo, desde luego, fluctúa en la distinta calidad de las reproducciones, pudiendo ser en ocasiones de dibujo o colorido más seco, desabrido o plano que el original, con variantes en la destreza y precisión del dibujo. Siguiendo la idea del maestro Bonet -descontando los repintes y añadidos-, el empleo de tonos terrosos y gamas calientes es una característica de obras que se alejan de la influencia directa de Zurbarán, en las que predominan ocre, dorados y grises luminosos.

(25) Antonio Bonet Correa, *Obras zurbaranescas op. cit.* pág. 159.

(26) Bonet Correa, *op. cit.* pág. 161. En mi opinión, a las opiniones del maestro Bonet Correa hay que añadir las influencias que posteriormente se sumarán, de Murillo, Valdés Leal, Rubens y los grabados flamencos.

(27) *Op. cit.*, págs. 164 a 167.

En su análisis sobre la serie zurbaranesca de los *Hijos de Jacob* que hoy en día permanecen la bodega del Museo Universitario de la Universidad de Puebla -provenientes de la Academia de Pintura de Puebla-,²⁸ Bonet apunta la presencia de estampas extranjeras, quizá flamencas o alemanas en este caso, como fuente de inspiración para el propio Zurbarán. El modelo establece figuras monumentales -con atuendos orientales, para el caso particular de los *Hijos de Jacob*-, con una estática actitud procesional, sobre fondos paisajísticos aéreos; el patrón es el mismo de tantas obras de Tinoco, como son la serie de los apóstoles, las diversas santas ermitañas, las múltiples representaciones de santa Rosalía y otras más.

En suma, el adjetivo de "zurbaranesco" que se le ha aplicado a Tinoco obedece al hecho de existir semejanzas formales y compositivas entre las obras de ambos pintores. Sin embargo, no puede decirse que Tinoco haya copiado o aprendido inspirándose directamente en Zurbarán; no cabe duda de que el fenómeno es una consecuencia del desarrollo paralelo que siguieron las mismas fuentes de inspiración. Claro ejemplo de ello son las peculiaridades en el oficio y la utilización de colores.

(28) Bonet Correa, *ibid.*

Naturalismo y Barroco

Tal como se espera que haya quedado claro en los párrafos analíticos anteriores, Tinoco fue un pintor que se insertó con éxito en el barroco, por lo que solo resta añadir aquí algunas breves consideraciones.

Desde el momento en que aparece en la obra de muchos pintores del siglo XVII la intención de representar paisajes campestres o urbanos, hay relativo interés por la naturaleza, pero negándola en cierto sentido, puesto que los elementos vegetales, así como los arquitectónicos que aparecen en los fondos de las obras, son convencionales. Es como si importaran como un conjunto de recursos plásticos, pero sin la intención de plasmarlas fielmente. Como es del conocimiento de los especialistas, se "inventa" una realidad, ajustándose a las recetas de los tratadistas.²⁹ Sin embargo, según el análisis formal presentado en páginas anteriores, Tinoco se esforzó decididamente, cuando menos, en representar las formas vegetales con buen oficio y lujo de detalles, aún habiéndose inspirado en recetas. Esto es una pequeña diferencia con respecto a los fondos de paisaje, que por lo general no son detallados.

(29) La vinculación entre las imágenes y los textos, y su sincretismo en lo que se entiende por "emblema" ha sido magistralmente descrito por José Pascual Buxó en el artículo *El resplandor intelectual de las imágenes: Jeroglífica y Emblemática*, publicado en el catálogo *Juegos de Ingenio y Agudeza*, de la exposición que el Museo Nacional de Arte celebró en México D.F., de noviembre de 1994 a febrero de 1995, págs. 30 - 52. Otro ejemplo de simbolismo es el contrato para la factura de la sillería de San Agustín, citado por Manuel Romero de Terreros (*Apud. Manrique, Artificios ...*, nota 22, pág. 32). En su referido trabajo *Artificios ...*, J. A. Manrique cita completo el conocido soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, en el que se refiere a que *el arte no es copia, sino engaño*. (*Cfr. Obras Completas*, con estudio, notas y texto revisado por A. Méndez Plancarte (Fondo de Cultura Económica, 1951, pág. 277. *Apud.*, *op. cit.*, nota 23, pág. 32).

Al igual que el arte de su tiempo, en general, las pinturas de Tinoco evidentemente cumplen con una necesidad decorativa. Tanto las láminas de cobre del Ocho, como las obras que sirvieran para decorar la iglesia de los betlemitas, o los retablos de San Pedro o de San Jerónimo, reflejan una necesidad de mostrar riqueza con signos exteriores, visibles y perdurables. Barroco al fin, esa riqueza no sólo se refiere a aspectos terrenales y materiales, sino también hay una evidente necesidad de mostrarse espléndido ante Dios.

Diversos autores, con diferentes lenguajes -incluyendo al propio Jorge Alberto Manrique, en su trabajo *Artificios ...* que se ha venido citando aquí-, describen el paso del hombre medieval al renacentista como una evolución de lo profundamente religioso -por no decir hermético-, hacia una desbocada externalización de lo humano. Esta búsqueda, como génesis del barroco, es un modo de vida generalizado: *"la ternura, la imaginación fantástica, el drama, todo encontró una forma convencional y espléndida que le correspondiera, en sentido grandilocuente y fantástico"*.³⁰ Una pintura como la *Santa Cecilia* del Ocho no relata o describe, en términos simples. A pesar de sus formas de fácil lectura naturalista, es una creación complicada, cargada de artificios, de símbolos, conceptuosa. Mientras la santa produce música con su instrumento, el ángel transmite la gracia de la conversión a Valeriano, esposo de Cecilia, en tanto que Tiburcio -hermano de Valeriano- se asoma a la puerta, en los albores de su propia conversión. Escena altamente simbólica como muchas de las representaciones de la época, fiel a la convicción de que la mejor manera de decir las cosas era metafóricamente. Mas que como una imagen fotográfica, la escena interpreta una serie de signos. Como arte metafórico, grandilocuente, sensorial, "barroco", al igual que el resto del arte novohispano del momento, el arte de Tinoco está ligado en sus raíces a las representaciones tradicionales de lo natural. En este juego de lo simbólico y lo natural, aparece el perrito que acompaña a santa Cecilia -que representa la fidelidad conyugal-, y que está pintado con tanta naturalidad que hasta se puede percibir la humedad de la nariz del animal.

(30) Manrique, *ibid* págs 30 - 34

Las obras de Tinoco reflejan puntualmente este contexto de grandiosidad barroca: en algunas escenas, aparecen tropes de nubes o ángeles que tienen un tamaño mayor que el santo representado en el momento de su arrebató místico, para plasmar la irrupción de lo divino en lo humano. Así, la grandeza de lo divino puede manifestarse en lo más humilde, pero es necesario que todo quede representado de manera grandilocuente, como expresión tangible.

Dentro de la pequeñez de su formato o sus pretensiones decorativas, todas las láminas de cobre del Ocho obedecen siempre en su composición y espíritu creativo, a la necesidad barroca de complicación, de recargamiento y de grandes efectos.

Debido a la libertad de expresión motivada por la ausencia de estudios académicos en la Nueva España, en Tinoco -como en otros pintores- se encuentra falta de proporción en alguna de sus composiciones. Por ejemplo, en las pinturas de los santos matamoros -ya no digamos el tamaño de los corceles-, sino en los personajes que están en un mismo plano, son mucho mayores que las de los moros vencidos. En otro caso de perspectiva mal resuelta, San Huberto tiene un tamaño desproporcionado con respecto a la pequeña talla del ciervo milagroso. También hay varios absurdos en proporciones anatómicas de infantes -sobre todo en el Niño Jesús-, y en ángeles y arcángeles.

Debe repetirse aquí que, como era la costumbre, las nubes no muestran volúmenes naturales, sino formas absolutamente convencionales. Parecen "nubes moldeadas en azúcar", formas ondulantes que se multiplican hasta donde el espacio lo permita. No son nubes naturales, son nubes imaginarias, a veces con forma de "S", para reforzar la intensidad de la acción.

El convencionalismo formal es especialmente evidente en los cortinajes, en los paños que cubren los altares, en los pliegues de las vestimentas, en los cuales todo está tratado con líneas convencionales, de una riqueza, brillo y colorido mayores de los que tendrían dichos objetos en la realidad, a manera de exaltación. Uno de los mejores ejemplos que existen se puede ver en las riquísimas vestimentas de Cecilia y Valeriano, ambos personajes ya glorificados, en la lámina de la *Santa Cecilia* del Ocho. En lugar de caer al suelo en forma natural, todos los paños que figuran en la obra se enroscan en espirales paralelas, casi con vida, como continuación de las filacterias que separan al ángel de los personajes. Ello indica que las telas no pueden caer "naturalmente", sino que tienen

necesariamente que adoptar una forma convencional, volumétrica, rebuscada, aceptada dentro de un determinado patrón.

Tratándose de naturalismo, hay que recordar la dispareja representación de los animales. Insistiendo en los comentarios analíticos anteriormente hechos, es en las figuras de los animales donde mejor se distingue el esfuerzo del artista por "interpretar" la naturaleza. El naturalismo, como medio de expresión del barroco, trasciende la naturaleza, cargándola de simbolismo. Un esfuerzo de representar los animales no siempre fue exitoso, pero pueden señalarse por lo menos tres logros alcanzados por Tinoco: el perro de Santa Cecilia, los caballos de los Santos Matamoros y los corceles de las batallas; estas representaciones muestran características naturalistas muy aceptables.

No se puede rebajar el esfuerzo que hizo Tinoco por interpretar la naturaleza, por el mero hecho de haber basado sus composiciones en fuentes impresas o grabadas, generalmente europeas y de épocas anteriores. Por el contrario, el mero hecho de colorear y de ajustar escalas y proporciones es consecuencia de un verdadero intento de plasmar una realidad. Lo que puede ser una composición eficaz en un grabado, en la pintura pudo haberse traducido con menor efectividad. Ejemplos de ello -me parece- son los *Apóstoles* de la Universidad de Puebla, las *Lágrimas de san Pedro*, o el *San Jerónimo leyendo*, las dos últimas en colecciones particulares. En estas pinturas, resulta evidente una sensación de fuerza, como "traducción" o adaptación de los modelos que quedaron superados en cuanto a expresión. La necesidad de fuerte expresión, que tal vez en el grabado original no era de tanta importancia, en estas pinturas resulta de un realismo sorprendente: reflejo de la necesidad anímica que buscó el pintor. Otro ejemplo de modelo grabado que se ha identificado, es el caso del que sirvió de inspiración a la lámina del *Martirio de santa Úrsula* del Ochoavo. En esta creación se puede llegar a la conclusión de que las figuras grabadas sólo fueron un punto de partida, pues al través de ellas se llegó a un resultado propio, diferente y de fuerza y calidad -en mi opinión- indudablemente superiores

Luminosidad y Tenebrismo

Según la moda de su época -como quedó dicho-, Tinoco empleó fuentes artificiales de luz en sus pinturas. La idea requiere precisarse, pues en el tema del manejo de la luz durante el siglo XVII, hay que referirse a escenas que se desarrollan en medio de profundas tinieblas. La tradición, desde luego, proviene de la moda establecida por escenas iluminadas por velas o lámparas de aceite, que se popularizaron a raíz de la pintura del veneciano Jacobo Bassano.

En la obra de Tinoco, la luz artificial proporciona numerosos recursos para algunos efectos "dramáticos", difícilmente asequibles con iluminación diurna. Representaciones de misterio y de devoción personal son ideales en un ambiente de escasa luz. En un claro prelude del extrovertido Barroco, se dió la moda de las escenas de contemplación íntima. Benedict Nicolson estableció que el auge de esta forma de vida interior en Europa ocurrió entre 1615 y 1635.³¹ Es el gran momento en que florece la mística española, y por ello la moda de las escenas de estigmatizaciones, desposorios místicos, lágrimas de San Pedro, y otros más. A partir de 1650, empezó a pasar de moda en Europa -con algunos arrastres que perduraron hasta el Siglo XIX-, para dar paso a formas más abiertas de contemplar el mundo. En Puebla, el auge se dió entre 1640 y 1725. Tinoco precisamente es uno de los máximos exponentes en el manejo contrastado de la luz. Aquella tradición -según ya se estudió-, originaria de Venecia, de donde pasó a Roma y luego a los Países Bajos, se convirtió, al través de las distintas corrientes europeas, en una importante herramienta en manos de Tinoco. Inmerso en el mundo poblano, de religiosidad al parecer más intensa que en el resto de la Nueva España Tinoco era heredero de una rica concepción contemplativa, que en Puebla era tan rica e intensa como en España, y contribuyó a desarrollar valores propios de primera calidad.

(31) Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, 2a. edición, revisada y aumentada por Luisa Vertova (vol. 1). Colec. *Archivi di Storia dell'Arte*. Società Editrice Umberto Allemandi & C. (Florencia, Italia), 1989, págs. 25 - 28.

Es preciso detenerse para evaluar el desarrollo de la moda del manejo de la luz, desde sus orígenes en Italia, hasta terminar con el lenguaje de Tinoco. La idea más generalizada es considerar que los efectos producidos por la luz artificial provienen directamente de las enseñanzas de Caravaggio. Sin embargo, de acuerdo con la interesante estadística que realizó el citado Nicolson -y que ojalá que algún día pudiera ampliarse a la pintura novohispana-,³² en la pintura europea, la corriente tenebrista ha tenido diferentes derroteros que la pintura luminosa. Por ejemplo, en la obra de Caravaggio escasean las escenas abiertamente nocturnas, aunque obviamente usó los efectos de la luz diurna en modos novedosos para ese momento. Como ha demostrado Nicolson, Caravaggio no utilizó los mismos patrones de luz que los pintores holandeses, y la pintura valenciana siguió algunos modelos venecianos distintos a los de Caravaggio.

Cuando llega a España una mezcla de corrientes pictóricas italianas, flamencas, y francesas, se conforma un lenguaje pictórico heterogéneo, que es el que legará a exportarse "en bloque" a las colonias. Del bagaje que llega, según la mentalidad de los habitantes del lugar, se van tomando elementos que arraigan en maneras diferentes. Así, en cuanto al manejo de la luz, podría proponerse la hipótesis de que Tinoco recibió el claroscuro de la pintura de la corte madrileña, el colorido y los matices lumínicos de la pintura veneciana -al través de la pintura valenciana-, el fuerte contraste en escenas nocturnas de la pintura holandesa, y el preciosismo en los detalles del arte flamenco. Siguiendo las tesis de Nicolson para el desarrollo del tenebrismo en la pintura universal,³³ la línea de tradición inicia con Bassano en Venecia, continúa con Saraceni y Elsheimer en Roma, luego Honthorst y Terbruggen en Utrecht -Holanda-, procede con Rembrandt en Amsterdam y termina con La Tour en Nantes, antes de pasar a España. En este último país, la amalgama se conforma entre Zurbarán, José de Ribera y otros pintores de menores vuelos, pero enormemente activos en la primera mitad del siglo XVII, como por ejemplo Juan Del Castillo, del que nos ocuparemos más tarde. Esta es la suma de corrientes que se derramaron sobre la Nueva España, sobre la pintura poblana y en particular sobre Juan Tinoco.

(32) B. Nicolson. *La luz artificial en la pintura del siglo XVII*, conferencia presentada en 1970. *Apud.* en *Caravaggism in Europe*, *op. cit.*, pág. 25.

(33) B. Nicolson, *ibid.*, pág. 26.

Influencias Estilísticas

Existen suficientes evidencias pictóricas y estilísticas que sugieren algunas relaciones -aún no poco claras- entre la obra del maestro poblano con la de otros representantes del mundo artístico de la época. De ninguna manera se pretende ofrecer al lector un trabajo exhaustivo, ni mucho menos dar respuesta a todas las interrogantes que pudieran formularse; sólo tengo la intención de esbozar una mera aproximación entre las obras de algunos pintores. Evidentemente, algunas de estas consideraciones serán la pauta para futuras investigaciones. Por el momento, lo que se desea proporcionar en estas páginas son las influencias de distintas corrientes de origen europeo que Tinoco recibió, al través de grabados y pinturas, así como la influencia que él transmitió a otros artistas. En vista de que el estudio se facilita mucho si se precisa la cronología de los artistas aquí mencionados -aunque sólo sea escuetamente-, las correspondientes biografías se han incluido en forma de notas al pie de página.

El desarrollo de la actividad artística de Juan Tinoco, puede dividirse en diversas etapas cronológicas, que es necesario precisar dentro del empeño de este trabajo, con la intención de acercarse al fenómeno del tenebrismo. Son relativamente escasas las noticias documentales entre su nacimiento en 1641 y el inicio de la década de 1680. Como quedó explicado en la sección biográfica, por los acontecimientos familiares parece que estuvo algún tiempo en la ciudad de México -en un periodo desconocido-, en donde llegaría a conocer las obras de los artistas que florecían en la capital del virreinato en ese momento. Ya en Puebla -aunque se ignora la fecha de su regreso-, la producción de Tinoco fue muy intensa en la década de 1680 a 1690; a este lapso corresponde la mayoría de las obras que aparecen fechadas, y los documentos de mecenazgo de las láminas del Ochoavo. La calidad de las obras que Tinoco pintó en la última década del siglo diecisiete es notablemente inferior, y las obras con fechas cercanas a su muerte en 1703 ya muestran evidentes signos de participación de un taller.

Por la cronología de las obras de Tinoco, se confirma el hecho de que el maestro haya estado sujeto al gusto de la época; al igual que sus colegas poblanos del momento, participó en el auge del tenebrismo, hasta que se puso de moda la pintura luminosa. Luego, al evolucionar la tendencia cada vez mayor hacia lo "exhuberante" del barroco-, la paleta de Tinoco gradualmente se fue dulcificando hasta su muerte, en los albores del siglo XVIII.

Como se explica en cada una de las fichas del Catálogo, Tinoco se inspiró en un amplio repertorio de fuentes grabadas o impresas; estampas o imágenes que llegaron a sus manos y de las que tomó la composición para aplicarles su genio como colorista y detallista. Por ejemplo, se han podido identificar como fuentes de Tinoco obras de los siguientes grabadores flamencos: Hendrik Goltzius,³⁴ Johannes y Rafael Sadeler,³⁵ Bolswert,³⁶ y varios integrantes de la dinastía Bloemaert.³⁷ No hay que olvidar la influencia que tuvo Rubens,³⁸ cuyos dibujos y pinturas circularon ampliamente por los grabados y estampas que hicieron sus amigos y discípulos, como ya se ha comentado en este trabajo.

(34) Hendrik Goltzius (1558 - 1617) nació en Muhlbrecht, cerca de Venlo, Holanda. Discípulo (1575 - 1577) de Dirck Volkertsz. de Coördhert en Xanten, Cleve y Haarlem; de Philip Galle (1590 - 1591) en Hamburgo, Munich, Venecia, Bologna, Roma y Nápoles. Fue maestro de J. Matham, J. de Gheyn II, P. de Jode I, W. van del Valckert, Jan Lys, Pieter Fransz de Grebber, B. Gerbier, J. van den Bergh, Salomón de Bray, Claes (Gilles) van Breen (Braeu) y otros.

(35) Johannes Sadeler el Viejo nació en Bruselas en 1550, y junto con su hijo Rafael, perteneció al gremio de los grabadores en Amberes desde 1572. En 1575, padre e hijo hicieron múltiples grabados sobre pinturas de Marten de Vos (pintor y grabador flamenco -1531/1603-, discípulo de Frans Floris.), y de Pieter Cándido, comisionadas por los duques Enrique V y su hijo Ernesto de Bavaria. Desde 1593 Johannes vivió en Italia, en las ciudades de Florencia, Verona, Roma y Venecia, en donde murió, ca. 1600.

(36) Boetius Adams Bolswert nació en 1580 en Bolsward. Trabajó en Haarlem, Amsterdam y Bruselas de 1611 a 1617. Vivió en Amberes desde 1620. Fue discípulo de Abraham Bloemaert.

(37) Hendrik Bloemaert nació en 1601 en Utrecht. Hijo de mayor de Abraham Bloemaert y hermano de Cornelis y Frederik. Poeta, vivió en Roma desde 1627. Murió en 1672 en Utrecht; Cornelis Bloemaert nació en 1603 en Utrecht. Hijo de Abraham Bloemaert, fue discípulo de su padre, de G. van Honthorst y C. de Passe. Desde 1630 vivió en París, y luego en Roma. Murió en 1684; Frederik Bloemaert nació ca. 1610 en Utrecht. Hijo de Abraham Bloemaert y hermano de Cornelis, fue discípulo de su padre. Murió ca. 1669 en Utrecht; Abraham Bloemaert nació en 1564 en Dordrecht. Fue discípulo de Joost de Beer en Utrecht (1580-1583), discípulo de H. Franken en París (1591) vivía en Amsterdam en 1592. Fue maestro de J. Both, Honthorst, Knupfer, Poelenburgh, J.B. Weenix, J.G. Cuyp, Wybrand de Geest, Sandrart, W. Crabeth, sus cuatro hijos y otros más. Murió en 1651 en Utrecht.

(38) Peter Paul Rubens nació en 1577 en Siegen, Westphalia. Estuvo en Italia de 1600 a 1608. Viajó por España, Inglaterra y el norte de Holanda, y murió en 1640 en Amberes.

En cuanto a la influencia italiana -como ha quedado descrito en otro lugar-, el manejo de la luz que utilizó Tinoco, con fuertes contrastes, proviene en gran medida de Jacobo Bassano y su dinastía.³⁹ A este pintor veneciano se le atribuye el origen de la moda de escenas nocturnas y tenebristas. Dado que la obra de de los Bassano influyó notablemente en España y especialmente en Sevilla, lo más probable es que la corriente tenebrista llegara a la Nueva España -con el arribo de Arteaga, como ya quedó dicho- al través de artistas españoles, como por ejemplo Pedro de Orrente. No se conocen concretamente obras de Orrente en la Nueva España,⁴⁰ pero no hay suficientes signos de que el tenebrismo se hubiera recibido directamente de Caravaggio.⁴¹

(39) El pintor italiano Jacopo da Ponte (1510 - 1592) fue el miembro más celebrado de una familia de artistas. Tomó el nombre de su pueblo natal, cerca de Venecia, por lo que hoy se le conoce como Jacopo Bassano. Su padre fue Francesco Bassano el Viejo (ca. 1475 - 1539), y sus hijos fueron Francesco el Joven (1549 - 1592) -quien trágicamente se suicidó, arrojándose por una ventana-, Giovanni Battista (1553 - 1613), Leandro (1557 - 1622) y Girolamo (1566 - 1621).

(40) El murciano Pedro Orrente, nacido en 1580, estuvo muy influenciado por las obras de los Bassano que había en España. Desgraciadamente, no se conocen obras de Orrente que hubieran llegado al mundo novohispano.

(41) Una de las obras de Caravaggio (1571 - 1610) que sin duda más influyó en la pintura novohispana -por la manera en que se emplea el claroscuro, ya que el tenebrismo proviene de la escuela veneciana- es, en mi opinión, el lienzo de gran formato (327.2 X 247.9 cms) con el tema de *La Vocación de San Mateo* (ca. 1599), que pertenece a la iglesia de San Luis de los Franceses, en Roma. Una "copia" de esta obra se encuentra en la hoy en el templo franciscano, hoy catedral, de Texcoco.

También ha quedado explicada ya la influencia que podrían tener sobre la pintura poblana las obras de pintores flamencos. Ejemplos concretos son *La Vocación de san Mateo* (1621) de Hendrick Terbrugghen,⁴² *la Riña en una taberna* (ca. 1630) de Adriaen Brouwer,⁴³ los *Jugadores de cartas* de Theodor Rombouts,⁴⁴ y otras obras de Gerard van Honthorst y Pieter de Hooch.⁴⁵ No hay evidencias de que las obras de Rembrandt hubieran tenido influencia directa sobre la escuela poblana de pintura.⁴⁶ En el curso de esta investigación se pudo comprobar que hoy en día aún existen grabados de dicho artista holandés en Puebla, que no llegaron durante la colonia, y que están relacionados con la Academia de Bellas Artes que ahí se desarrolló. Sin embargo, aún no se puede explicar como llegaría a la Nueva España el conocimiento de los grabados europeos; indudablemente -como puede constatarse- hay gran semejanza entre estas obras y las de Tinoco. Por eso se considera importante señalar esa semejanza.

(42) Hoy en el Centraal Museum del Gemeente, en Utrecht.

(43) Hoy en la Alte Pinakotech. en Munich.

(44) Hoy en el Musée Royal des Beaux-Arts, en Amberes.

(45) Ambos estuvieron activos entre 1629 y 1684.

(46) Rembrandt Harmenszoon Van Rijn vivió de 1606 a 1669.

Por otro lado, aunque obviamente la "escuela poblana" no recibió influencia directa de la pintura francesa, puede suponerse que el gusto por las escenas tenebristas -tan arraigado en Francia a mediados del siglo XVII-, llegara a la Nueva España al través de la pintura española. Por lo mismo, vale la pena recordar las obras de Louis Le Nain, Georges de la Tour, Philippe de Champaigne, Gherardo delle Notti -denominación por la que en Francia se le conoció a Hendrick Terbrugghen-, y Valentín de Boulogne.⁴⁷

Con respecto a la influencia de la pintura española en Tinoco, ya se ha explicado la importancia que tuvo el tratado escrito por Francisco Pacheco,⁴⁸ aunque su pintura propiamente dicha no haya ejercido ninguna influencia. Además, ya ha quedado explicada la manera contrastada de manejar la luz que Tinoco tomó de los españoles Francisco Ribalta y José de Ribera el "Españoleto".⁴⁹ La influencia de "lo zurbaranesco" en la pintura de Tinoco también se explicó en la sección correspondiente. A reserva de que se hagan estudios más profundos, no hay -por ahora- elementos que acusen la influencia de artistas como Velázquez, Murillo y Valdés Leal.⁵⁰

(47) De todos ellos, la obra más representativa tal vez sea *La comida de los aldeanos* de Louis Le Nain (1642), que hoy se conserva en el Museo del Louvre, en París. Georges de la Tour vivió de 1593 a 1652, y Philippe de Champaigne vivió de 1602 a 1674. Para el estudio comparativo entre la pintura francesa y la holandesa, *cfr.* el espléndido artículo de A. M. Hammacher Vandenbrande, *Pintura de interiores y de género en el siglo XVII. Apud. Las bellas artes*, Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura - Arte flamenco y holandés, vol. 3, 6a. ed. (1a. ed. de 1969), Grolier, 1973, Londres, pág. 296.

(48) El *Tratado de la pintura* se publicó en 1649. después de la muerte de Francisco Pacheco (1564 - 1644).

(49) Francisco Ribalta vivió de 1565 a 1628, y José de Ribera el "Españoleto" vivió entre 1588 y 1652.

(50) Francisco de Zurbarán (1598 - 1664), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 - 1660), Bartolomé Esteban Murillo (1618 - 1682) y Juan de Valdés Leal (1622 - 1690).

Por otras razones, puede sospecharse que el pintor español Juan Del Castillo influyó directamente sobre la obra de Tinoco.⁵¹ No se conocen obras de Del Castillo en nuestro país, y su influencia pudo haber sido al través de estampas. Sin embargo, por las similitudes que existen en cuanto a tonalidades, me inclino a pensar que Tinoco pudo tener acceso directo a obras de este maestro, posiblemente por ajuares que entraron y salieron de país como bagaje de altos funcionarios.⁵² Continuando el análisis que los especialistas Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera hicieron de la obra de Del Castillo, e intentando una comparación con la obra de Tinoco, se pueden identificar algunas características comunes entre ambos pintores: un cromatismo que recuerda lo veneciano -sobre todo en azules, rojos y verdes-; el empleo de bordes de color claro en las representaciones de los pliegues de los paños -tratamiento que los autores españoles consideran dentro de lo que denominan "naturalismo incipiente"-; los detalles en las alas de los ángeles y el gusto por emplear figuras monumentales en primer plano, sobre fondo neutro de horizonte bajo. Valdivieso y Serrera subrayan en Juan Del Castillo el uso de *"efectos lumínicos de matiz claro-oscuro [sic.] ... como reflejo del naturalismo de carácter descriptivo, producido por la contemplación de las obras venecianas pertenecientes a los Bassano o a su taller, que circularon en gran número por Sevilla"*.⁵³ Curiosamente, según los citados especialistas, a partir de 1626 la obra de Del Castillo muestra algunas reminiscencias procedentes de la pintura de Zurbarán, y ello acerca más a Del Castillo a la producción de Tinoco.

(51) Le agradezco al doctor Jonathan Brown sus invaluable enseñanzas sobre la influencia de la pintura española del siglo XVII sobre la pintura poblana, y en particular su sugerencia respecto a la similitud entre las obras de Juan Tinoco y Juan Del Castillo (comunicación personal, agosto, 1994).

(52) En su reciente estudio (*Historia de la pintura española*, Centro de Estudios Históricos del Departamento de Historia del arte Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1985, págs. 303 - 369 y láms. 210 - 263), Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera proponen las fechas aproximadas de 1590 y 1657/8 para el nacimiento y muerte de Juan del Del Castillo, que ellos han revisado.

(53) Valdivieso y Serrera, *op. cit.*, pág. 305.

Vale la pena describir algunas coincidencias que existen en las composiciones y en los temas que representaron Del Castillo y Tinoco, los cuales no abundan en la pintura española y que, sobre todo, escasean en la pintura novohispana. Por ejemplo, están la *Santa Gertrudis* que Juan Del Castillo pintó para la iglesia de San Benito de Sevilla, el *San Fernando* de la iglesia de Santa Ana, el *San Juanito* del retablo de San Juan Bautista de la iglesia de Santa Isabel, en Sevilla, el *San Antonio de Padua* de la iglesia de Santa Ana, y otras más. Los mismos temas coinciden con algunos de los que Tinoco realizó en Puebla.

Cabe insistir en la similitud que existe entre obras de Del Castillo y de Tinoco, tales como la *Visitación*, el *Taller de Nazareth*, la *Muerte de san José*, y la *Adoración de los pastores* que Tinoco pintó en la serie josefina de San Martín Texmelucan. A decir de Valdivieso y Serrera, Del Castillo se inspiró en grabados de Lucas Vosterman. Se confirma así la influencia de modelos flamencos de distintos autores, en ambos pintores. Otro ejemplo es la *Flagelación*, de Tinoco, que hoy se conserva en Aztapoztalco, y que corresponde exactamente a la *Visión de Santa Teresa* de Juan Del Castillo, del retablo de Santa Teresa, en la iglesia del Espíritu Santo, en Sevilla. En este caso particular, la obra de Tinoco excluye de la composición a la figura de Santa Teresa, pues la escena es una de las estaciones del Calvario. No cabe duda pues de que existen diversas concordancias entre la obra de ambos pintores, que merecerían ser exploradas comparativamente con mayor profundidad.

* * * * *

Resta tratar de explicar la manera en que, con su "estilo personal", Juan Tinoco (1641 - 1703) se inserta en el ámbito de la escuela poblana, dentro del contexto general de la pintura novohispana.

Si bien hay algunos elementos plásticos que recuerdan el estilo de Luis Juárez -como el color de las carnaciones, los ángeles de cabello rubio y ensortijado, de frente amplia, y manos con dedos "montados"-, es poco probable que Tinoco hubiera pasado por el taller de Luis Juárez en la capital novohispana, pues el poblano nació dos años después de haber muerto aquél.⁵⁴

(54) De acuerdo con los datos que proporciona el catálogo de la exposición *Arte y mística del barroco* (CONACULTA, marzo a junio, 1994, pág. 367), Luis Juárez vivió aproximadamente entre 1585 y 1639.

Es preciso recordar que existen algunas evidencias históricas de que durante la época de la niñez de Juan Tinoco, su padre realizó algunas operaciones comerciales con casas que eran propiedad del abuelo del pintor, en la ciudad de México. Por lo tanto, no es imposible que Juan Tinoco hubiera pasado algunos años en la metrópoli. Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que no hay noticia documental alguna de la actividad profesional de Tinoco, antes de 1680 en Puebla, con excepción de las noticias biográficas de su nacimiento, dote y matrimonio. En tal caso, por razones cronológicas,⁵⁵ Tinoco bien pudo haber por lo menos conocido las obras de los Juárez.⁵⁶

La obra de Tinoco, por sus valores plásticos, se encuentra más cerca de la obra de Antonio Rodríguez.⁵⁷ El gusto por las figuras volumétricas en primer plano, la peculiar postura de los pies descalzos, la manera de detener al Niño Jesús en brazos y la factura de las aureolas son elementos en que se ambos artistas se asemejan. Hay que recordar la espléndida obra del *San Antonio de Padua*, en la parroquia de Ozumbilla, Estado de México, que se ha atribuido a Antonio Rodríguez.⁵⁸ Me parece importante esta obra, por sus semejanzas, como las pinturas de Tinoco, en la que se emplea un fondo de paisaje. en un costado de la composición.

(55) Cfr. nota núm. (c-21). José Juárez vivió de 1617 a 1661. *Vid.: Arte y mística... Op. cit.*, pág. 367.

(56) Para estar un posibilidad de realizar un estudio comparativo con la obra de Tinoco, habrá que esperar los resultados del estudio sobre el pintor José Juárez que la maestra Nelly Sigaut ha realizado tan exitosamente.

(57) Antonio Rodríguez (1636 - 1691). *Vid.: Arte y mística..., op. cit.*, pág. 373.

(58) Elisa Vargaslugo, *Una pintura desconocida del siglo XVII. Apud. Estudios de pintura colonial hispanoamericana - 500 Años Después.* Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la U.N.A.M., 1992, págs. 93 - 98.

Existe también alguna similitud entre la obra de Tinoco y la producción de Baltasar Echave Rioja, el último miembro de la dinastía de los Echave.⁵⁹ Este artista tuvo gran influencia en los pintores del último cuarto del siglo diecisiete en Puebla. Fue Echave Rioja un ambicioso exponente de la pintura luminosa, con fuerte claroscuro que no llega a ser tenebrista. Soberbios ejemplos de la producción de Echave son los rubenianos carros triunfales de la sacristía de la catedral de Puebla.⁶⁰ Otro ejemplo, las *Inmaculadas* que se conocen -algunas magníficas piezas pertenecen a colecciones particulares de la ciudad de México- han dejado un testimonio de lo mejor que se produjo en Puebla en esa época, sobretodo en cuanto a paños, glorias y querubines, con una etérea transparencia que Tinoco trató de imitar en algunas de las láminas del Ochoavo.

Otra de las influencias que tuvo Tinoco fue la presencia de Cristóbal de Villalpando en Puebla, introductor de la pintura luminosa,⁶¹ introductor de la pintura luminosa, que a partir de ese momento coexistiría con el gusto por la pintura tenebrista y de fuerte claroscuro. Villalpando pintaba láminas de cobre para el Ochoavo, en la misma época que lo hacía Tinoco. Recetas y modelos plásticos se repiten en ambos pintores, así como los ángeles villalpandescos, que extienden la pierna hacia adelante, con una acusada curvatura antinatural. Ambos pintores comparten el gusto por los detalles en joyas y muebles, de por sí muy en boga en la época.

De tal manera, aunque inmerso en la corriente que había traído a la Nueva España y a Puebla Sebastián de Arteaga, Tinoco sólo fue testigo de la presencia de las obras de García Ferrer, Diego de Borgraf y de otros artistas.⁶²

(59) Baltasar de Echave Rioja (1632 - 1682). *Vid.: Arte y mística... Op. cit.*, pág. 365.

(60) El 25 de marzo de 1675, Baltasar de Echave Rioja contrató dos de los tres "triumfos" para la sacristía de la catedral de Puebla, que fueron realizados siguiendo los modelos de Rubens, como ha demostrado recientemente el maestro Rogelio Ruiz Gomar.

(61) Cristóbal de Villalpando (se casó en 1669 y murió en 1714). *Vid.: Arte y mística... Op. cit.*, pág. 377.

(62) Sebastián de Arteaga (1610 - 1652); en la Nueva España desde 1640. (*Arte y mística... Op. cit.* , pág. 368)

A continuación, hay que mencionar los hechos que apuntan hacia la influencia que Tinoco pudiera ejercer sobre otros pintores, ya sea directamente como maestro, o por lo menos como inspirador.⁶³

El caso más importante es el de Juan de Villalobos, discípulo de Tinoco, como ya se describió en este trabajo.⁶⁴ La relación entre ambos pintores queda comprobada en algunos lienzos que hoy se conservan con la firma de Villalobos, pero con una factura tan parecida a la de Tinoco, que más bien parecieran elaborados por el propio Tinoco. Por ejemplo, la *Santa Rosalía* firmada por Villalobos, y el *San Nicolás Tolentino* que se le atribuye -ambos pertenecientes al Museo de Santa Mónica de Puebla-, son muy similares a la *Santa Rosalía* firmada por Tinoco, que está en el templo de San Agustín, y a las santas ermitañas del retablo de la sacristía de la Soledad. Caso aparte son: el *Cristo de Burlas* firmado por Villalobos, los lienzos de la sacristía de la Compañía de Puebla, y la decoración del Camarín de la Virgen de Ocollán, que son obras completamente distintas a las de Tinoco.

Puede suponerse alguna filiación entre Antonio de Santander y Juan Tinoco.⁶⁵ Por razones cronológicas y por la existencia de una obra de Santander fielmente copiada de una de Tinoco: se trata del *San Jerónimo* que se conserva en las oficinas del INAH en Churubusco. Ambas obras son de fechas tan cercanas, que bien podrían haberse realizado juntas en el taller del maestro Tinoco. No es tan simple explicar la presencia de una segunda firma de José de Ribera, el "Poblanco", en el mismo cuadro.⁶⁶ Para mayores datos, *cfr.* las fichas de las pinturas con el tema de *San Jerónimo*, que pertenecen a colecciones particulares en la ciudad de México.

(63) Pedro Mossén García Ferrer (estuvo en Puebla de 1640 a 1649. El flamenco Diego de Borgraf vivió entre 1617 y 1686. (Datos inéditos, de próxima publicación). *Cfr. Arte y mística... Op. cit.*: Juan Correa (activo desde 1671 - 1714), Juan Sánchez Salmerón (activo de 1666 - 1688, Pedro Ramírez el "Mozo" (ca. 1638 - 1679), Rodrigo de la Piedra (suegro gaditano: 16656 - 1682). Nicolás Rodríguez Juárez (activo en 1690). Juan Rodríguez Juárez (1675 - 1728).

(64) Juan de Villalobos se casó en 1687 y murió en 1724. *Arte y mística..., op. cit.*, pág. 377.

(65) Antonio de Santander, yerno del gaditano Rodrigo de la Piedra, y con un hijo del mismo nombre, todos pintores, estuvo activo de 1665 a 1679.

(66) Sólo se conoce la noticia de que José de Ribera, el "Poblanco", se casó en 1715.

También se pueden indicar algunas influencias de Tinoco en la obra de Pascual Pérez, el "Mixtequito".⁶⁷ Ejemplo de éllo son algunos de los modelos de la Virgen que se aparece con el Niño Jesús, y las representaciones de San Cayetano.

Como uno de los máximos valores de su época, Tinoco influyó y fue copiado por los artistas que florecieron después de él.⁶⁸ Ejemplos de éllo son las dinastías de los Talavera,⁶⁹ los Berrueco,⁷⁰ y, ya más tardíamente, Miguel Jerónimo Zendejas.⁷¹ Los detalles se han reservado para futuras publicaciones.

(67) Pascual Pérez el "Mixtequito" se casó en 1683 y murió en 1721. *Arte y mística... Op. cit.*, pág. 371.

(68) Otros artistas son: Bernardino Polo, que nació cerca de 1670 y perteneció a una dinastía de pintores; José Rodríguez Carnero vivió entre 1660 y 1725.

(69) Los periodos de actividad de los principales miembros de la dinastía de los Talavera son las siguientes: Cristóbal (1698 - 1731), Cristóbal (1750 - 1778), José (1729 - 1731), Manuel (1729 - 1731), Pablo José (1728 - 1748) y Vicente (1731 - 1740).

(70) Los periodos de actividad de los principales miembros de la dinastía de los Berrueco son las siguientes: Luis (1717 - 1750), José (1758), Luis (1727 - 1733), Mariano (1777), Miguel (1739) y Pablo José (1722), sin contar a Nicolás y a Diego.

(71) Miguel Jerónimo Zendejas vivió de 1724 a 1815.

En suma, en términos generales, la obra de Tinoco tiene diversas similitudes con el resto de los artistas novohispanos de su época. Se distingue, ante todo, por la notable calidad de su oficio. A partir de un lenguaje pictórico convencional, su tarea consistió en retomar elementos ya conocidos, reinterpretándolos según su "estilo" personal. Su habilidad consistió en aprovechar esas formas convencionales, dentro de las reglas y usos establecidos por una tradición rígida. Por ello realiza obras estereotipadas, tuvo la oportunidad de conseguir y adaptar modelos grabados o impresos, de escasa circulación, que hicieron posible composiciones novedosas, como la serie completa de láminas del Ocho y las batallas bíblicas. Como hasta ahora no se ha encontrado la totalidad de las fuentes grabadas o impresas que sirvieran como modelo de inspiración para cada una de las obras de Tinoco, no podemos evaluar el grado de genialidad de Tinoco como "inventor" de composiciones originales. Así, su grado de inventiva no estaba en encontrar nuevas formas, sino en explotar formas que ya estaban dadas. Repetitivo en los temas, pero novedoso en sus tratamientos, no cabe duda alguna de que Juan Tinoco logró en muchas de sus obras valores expresivos de calidad extraordinaria, y que debe considerarse como uno de los máximos exponentes de la pintura novohispana en general, y poblana en particular, de la segunda mitad del siglo diecisiete.

* * * * *

CONCLUSIONES

En resumen, yo considero que las aportaciones que ofrece este trabajo son las siguientes:

Espero haber logrado aclarar el significado de los términos tenebrismo y claroscuro -, en vista de que no son sinónimos y de que el tenebrismo no es un "claroscuro más intenso"-, y que ésto sea de utilidad para el futuro de los estudios de la pintura novohispana. En mi opinión, precisando el uso de dichos recursos pictóricos se puede tener una mejor idea de la influencia de "lo zurbaranesco" y del "naturalismo" en la pintura colonial. Es por ésto que se subraya la trascendencia del estudio del manejo contrastado de la luz.

Considero que con la investigación documental he aportado un cúmulo importante de conocimientos hasta ahora inéditos. Gracias a las fuentes primarias que se encontraron, he podido reconstruir el entorno social y económico del momento histórico en el que vivió Tinoco. En una época en la que se estaban sentando las bases para construir una conciencia criolla, Juan Tinoco trascendió el nivel medio que tenían los artesanos, entre los cuales se encontraban los pintores. La situación de este personaje era privilegiada, por diversas razones: en primer lugar, el gran poderío económico que tenía su familia -la industria azucarera ha sido un motor muy poderoso, hasta fechas recientes-; además, estaba emparentado con miembros de diversos gremios; recibió importantes mecenazgos por parte de altos jerarcas eclesiásticos; finalmente, tuvo una estrecha relación con destacados representantes del gobierno civil.

La obtención de algunos datos acerca de la sociedad poblana de la época resultó, cuando menos, interesante. Algunos ejemplos son el *modus operandi* del tribunal del Santo Oficio, o la "manera de buscar mujer" en la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario.

La elaboración del Catálogo Comentado de las obras de Juan Tinoco ha revelado la amplia producción del pintor. Del centenar que suma el total de pinturas, se localizaron muchas firmadas, e incluso algunas de ellas fechadas. Al empezar la investigación se conocían solamente seis obras y dos series firmadas por Tinoco: la del *Apostolado* que está en la ciudad de Puebla, la *Vida de san José* en San Martín Texmelucan y el *Calvario* de Azcapotzalco. En este trabajo presento 130 obras, de las cuales se descartaron alrededor de 30, por no reunir las características del arte de Tinoco. Actualmente, las obras firmadas aumentaron a quince y se proponen cerca de diez atribuciones. La información detallada puede consultarse en el Catálogo Comentado.

Mediante el análisis de obras y de documentos, se pudo establecer la cronología de la producción pictórica de Tinoco, especialmente para el periodo comprendido entre 1680 y 1703. Además, resultó posible distinguir algunos elementos que resultan característicos de "su manera de pintar". Así, en el futuro se podrá contar con más argumentos para sustentar o rechazar la atribución de obras a este pintor.

Del corpus general de la obra de Tinoco, no se encontraron todas las fuentes grabadas o impresas que le sirvieron de modelo o de inspiración, pero se realizó un esfuerzo por incrementar su localización, lográndose la identificación de por lo menos una docena de grabados flamencos que Tinoco utilizó, y que quedaron registrados en el capítulo correspondiente.

Gracias a los análisis formales hechos en detalle, puede afirmarse que las dotes de este pintor poblano fueron de primera calidad dentro de la pintura novohispana: en primer lugar, logró en muchas de sus obras valores expresivos de calidad extraordinaria; además, demostró grandes dotes de dibujante y de colorista; y, finalmente, tuvo un magistral dominio del manejo de la luz.

Las obras de Tinoco han llegado hasta nuestros días en diferentes estados de conservación. Por lo general, los óleos sobre tela han sufrido mucho -hasta restauraciones irresponsables-; en cambio, el conjunto de láminas de cobre que se conserva íntegro en el Ochoavo permanece en un estado prácticamente igual al de la época en que fueron hechas. En mi opinión, todas las obras del Ochoavo, aún las que no están firmadas, son de mano del maestro. En cambio, en el lote que forman los óleos sobre lienzo hay obras casi totalmente realizadas por el maestro; otras son claramente obras del taller del maestro, y un tercer caso son algunas que presentan el buen oficio del maestro, pero con firmas de algún discípulo.

Una obra tan importante como la de Juan Tinoco merece estudiarse mediante análisis grafoscópicos especializados, para identificar los rasgos característicos de la caligrafía del pintor. Será necesario también comparar las firmas que aparecen en los documentos encontrados en los archivos, con las firmas que ostentan las pinturas.

Asimismo, resulta imprescindible realizar estudios técnicos de laboratorio, con el fin de precisar los materiales -telas, pigmentos, barnices, etc.- que utilizó este pintor, con el propósito de determinar fielmente su técnica pictórica.

Como resultado de esta investigación que me permitió avizorar el panorama de la pintura poblana y entrever las obras de los principales artistas del momento, pienso que el tenebrismo en la pintura de caballete en Puebla es una moda temporal, cuyo florecimiento ocurrió entre los años de 1640 y 1685. De 1685 a 1705, se empezó a ceder el paso a la pintura luminosa, que se difundió ampliamente entre 1705 y 1725. A partir de entonces, el barroco exhuberante se enseñoreó en Puebla. En mi opinión, la duración y la intensidad del tenebrismo fueron mayores en Puebla que en la capital del virreinato, por las diferencias que tuvo el desarrollo de la religiosidad en cada región.

Considero que es urgente contar con más estudios monográficos individuales, para conocer mejor las correlaciones existentes entre las distintas luminarias de la época, y valorarlas con justeza. Así pues, espero que este estudio acerca de la vida y la obra de Juan Tinoco inspire otros trabajos sobre sus contemporáneos, tales como los pintores Juan de Villalobos, Rodrigo de la Piedra, Antonio de Santander, José de Ribera, etcétera. De esta manera, se podrá conocer la influencia que Tinoco haya podido tener entre sus seguidores. Es muy grande la nómina de pintores poblanos importantes, todos ellos en espera de ser estudiados en forma individual. Sólo entonces podrán definirse con precisión las características de una "escuela poblana" de pintura.

A pesar de la falta de recursos y apoyo de los que adolece la investigación de la historia del arte en este país, opino que no se puede dejar de subrayar la necesidad de investigar en archivos, labor que hasta ahora ha estado sumamente restringida para los investigadores.

En suma, la historia del arte en Puebla está por escribirse.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Cedillo, Roberto M., "La luz y el color en la pintura colonial novohispana" , en *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán*. Tomo I, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, 1992, págs. 44 -46.

Albi Romero, Guadalupe, "La sociedad de Puebla de los Angeles en el siglo XVI", en *Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas, Jahrbuchfur Geschichtelevon Staat*, 1970. 7, págs. 76-145.

Amati. Carlo (1776-1852), *Regole del Chiaroscuro*. Milano (1840)

Angulo Íñiguez, Diego, y Alfonso E. Pérez Sánchez. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969.

Angulo Íñiguez, Diego, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, 1945. 3 vols.

Angulo Íñiguez, Diego, "Franz Floris. La Virgen del Perdón de la catedral de México", en A.E.A., t. LII, núm. 208, octubre-diciembre, 1979 p. 437.

Angulo Íñiguez, Diego, "Pereyng y Martín de Vos. El retablo de Huejotzingo", en A.I.A.A.I.E., 1949 núm. 2, p. 21-27.

Argan. Giulio Carlo. *El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci*, Madrid, Akal, 1987.

Argan. Giulio Carlo. *El arte italiano de Miguel Angel a Tiépolo*. Madrid. Akal, 1987.

Argan. Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires. Nueva Visión (1966).

Argan. Giulio Carlo. *La Europa de las capitales 1600-1700*. Barcelona. Skira Carrogio, 1964.

Argan. Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984.

Arrangoiz y Berzábal. Fco. de Paula de. *Historia de la pintura en Méjico*, Ed. Medina, Madrid, s/d.

Arte y mística del barroco, CNCA, México, 1994.

Baglione, Giovanni. *Le vite de'pittori, scultori et archietti, dal Pontificato di Gregorio XIII nel 1572 fino a'tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma, Manelfi. 2a. ed., 1649.

Baldwin. Roger y Mark Roskill, *Renaissance Art*, New York. Ed. Harry N. Abrams Inc., 1974. pág. 430.

Bartsch Adam. *Le Penitre-Graveur*. 21 vols.. Viena. 1803-21. (Reimpresión en 18 vols. Würzburg, 1920).

Bartsch Adam Von. "Las imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma". En *Imágenes de la historia evangélica (1593)*. Barcelona, El Albir. 1975.

Baticle, Jeannine, (coautor) y Paul Guinard. "Historia de la pintura española de los siglos XII al XIX". Trad. por Juan Eduardo Ciriót. Barcelona, Labor, 1972.

Baticle Jeannine, "Un catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre". Paris (1981).

Baxter, Sylvestre, "La arquitectura hispano-colonial en México". Traducción, introducción y notas de Manuel Toussaint. (México).

Berlin, Heinrich, "The High Altar of Huejotzingo", *The Americas*, vol. XV, núm. 1, p. 63-73.

Bermúdez de Castro, Diego, *Theatro angelopolitano, o Historia de la ciudad de la Puebla- Año de 1746*, en Nicolás León: *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, México, Tipografía de la vda. de Francisco Díaz de León, Sección 1a. 5a. parte (Publicado simultáneamente como tomo X del Boletín del Instituto Bibliográfico Mexicano) 1908.

Bermúdez de Castro, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols. Madrid, 1800, (suplemento por el Conde de la Viñaza, Madrid, 1894)

Berti, Luciano y Rosella Foggi, *Masaccio*, Madrid, Akal, 1992.

Bonet Correa, Antonio, "Obras zurbaranescas en Méjico", en *Archivo Español de Arte*, 37, 1964, pág. 159.

Bottineau, Yves, "El arte barroco". Trad. por Yago Barja de Quiroga. Madrid: Akal, 1990.

Bottineau, Yves, "Nouveaux regards sur la peinture espagnole du XVIeme. et du XVII eme siecles", en *Revue du Louvre et des Musées de France*. 1975, págs. 312-322.

Bottineau, Yves et. al., *Tout l'oeuvre peint de Velázquez*. Paris, 1975.

Briganti Giuliano et. al., *Causa. Raffaello. Ensayos diversos en "Enciclopedia Universale dell'Arte"*, Instituto per la Collaborazione Culturale, Roma. 1958 (trad.: "Encyclopedia of World Art". McGraw-Hill, London, 1960).

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Trad. por Vicente Lleo Canal. Madrid, Alianza, 1980.

Brown, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*. Trad. por Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid: Nerea, 1990.

Brown, Jonathan, *Francisco de Zurbarán*. New Haven, Yale University Press, 1973, pág. 164.

Buxó, José Pascual, "El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática". en *Juegos de ingenio y agudeza*. Museo Nacional de Arte. México, 1994.

Cabildo de México, *Actas de México*. Imprenta y Librería de Aguilar e Hijos, 54 vols, 1889-1916.

Calvo Serraller, Francisco, *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid, Cátedra, 1991.

Camón Aznar, José, *El tiempo en el arte*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1958.

Camón Aznar, José, *La pintura española del siglo XVII*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977. 660 págs. (Summa Artis: Historia general del arte, tomo 25).

Carderera y Solana, Valentín. *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc., desde el siglo XI hasta el XVII, copiados de los originales de Valentín Carderera y Solano*, Madrid. Imprenta de Ramón Campuzano, 1855 y 1864

Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid (Turner), 1979.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1946.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Los grabados de la colección de la Academia de San Carlos*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1982, págs. 89 - 116.

Castro Leal, Antonio, *El arte en México; pintura colonial*, Ed. Cervecería Cuauhtémoc (Monterrey), 1954. Sección sin numerar, correspondiente a Juan Tinoco.

Castro Morales, Efraín, "La catedral vieja de Puebla", en *Estudios y Documentos de la región de Puebla y Tlaxcala*, Puebla, Instituto Poblano de Antropología, 1970.

Castro Morales, Efraín, "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII", en *Boletín de Monumentos Históricos*, INAH, 8, 1982, págs. 5 a 36.

Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: catedral de Puebla. Gobierno del Estado de Puebla / INAH. Tomo I, Puebla, 1989, pág. 59.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Omega, Barcelona, 1972, pág. 61.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario de artistas españoles*. Madrid: Turner, 1977.

Chelsun, J., *History of Mezzotinta*, Winchester, 1786.

Cennini Cennino D'Andrea. *Il Libro dell' Arte*, Traducción de Daniel V. Thompson ("The Craftsman's Handbook"). Yale University Press, New Haven, Conn., 1954. 2a. ed. Dover, New York, 1954.

Cennino Cennini. *Trattato de lla Pintura*. (ca. 1437). Ed. Milanesi. Florencia. 1859, tr. Mrs. Merifield, London. 1844)

Cervercería Cuauhtémoc, S.A., *El Arte en México; pintura colonial*, Monterrey N.L. 40 p. 1954.

Chevalier, François, "La signification sociale de la fondation de Puebla de los Angeles", en *Revista de Historia de América*, 23 (jun). pp. 105-30. 1947.

Chevalier, François, *Land and Society in Colonial Mexico*, 4a. ed., Berkeley - Los Angeles, University of Carolina Press. 1972, págs. 270 a 279.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos*, Alianza, Madrid, 1972.

Chilvers, Ian, *Art and Artists*. Oxford University Press, New York, 1991, págs 325 - 325.

Collaert, Adriaen. "Solitudo, sive, Vitae foeminarum anachoritarum ab Adriano Collardo collectae atque expressae: a Cornelio Kiliano Dufflaeo Carmine Elegiaco explanatae". Antwerp, 1597. Ed. en microfilm de General Microfilm Col. (Cambridge, Mass.).

Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de América y Oceanía, Madrid, 42 vols.

Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585 y confirmado en Roma por el Papa Sixto V y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes. Publicado por Mariano Galván Rivera. 1a. edición en latín y castellano. México. Eugenio Maillefert y Cía, editores, 1859.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México.* Ed., notas y prólogo de Manuel Toussaint. Fondo de Cultura Económica (México), 1947.

Croce, Benedetto. Citado en "Enciclopedia Universale dell'Arte", Instituto per la Collaborazione Culturale, Roma, 1958. Benedetto Croce, "Storia dell'eta barocca in Italia" (Bari, 1929).

Croisset, P.J., *Año cristiano o ejercicios devotos, para todos los días del año. Traducidos del Francés por el P.J. de Isla. Nueva edición, adornada con láminas litográficas,* Tipografía de la Biblioteca de Jurisprudencia, México, 1885.

Del Paso y Troncoso, Francisco. *Epistolario de Nueva España - 1505-1818,* México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos. 1939-1942, 16 vols.

Delaney, John J., *Dictionary of Saints,* Oxford University Press, Oxford, 1984, pág. 500.

Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México. Ed. Porrúa, 5a. ed. corregida y aumentada (1a. ed. de 1964). México, 1986, (Tomo 3, págs. 2347 - 2360).

Díez Barroso, Francisco. *El arte en Nueva España. s/i,* México, 1921 (419 páginas).

Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *Guide iconographique de la Bible et les Saints,* Flammarion, Paris. 1990. pág. 58 - 59.

Echeverría y Veytia. Mariano Fernández de. *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Angeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado,* Mixcoac, Imprenta "Labor", 2 vols. 1931

Enciclopedia Universale dell'Arte. Instituto per la Collaborazione Culturale. Roma, 1958, Journal of Aesthetics and Art Criticism. Número especial sobre el arte barroco en diversas artes (Diciembre, 1946).

Enciclopedia Universale dell'Arte. Instituto per la Collaborazione Culturale, Roma. 1958, G. Marlier, "Le Concept de réalisme dans la peinture flamande", Actes du XIle. Congres International d'Histoire de l'Art. Bruselas (1930). págs. 617-24.

Enciclopedia Universale dell'Arte. Instituto per la Collaborazione Culturale, Roma, 1958, Emile Male, "L'Art religieux apres le Concile de Trente (Paris, 1932).

Espinoza M., Miguel. *Zafra de odios, azúcar amarga,* Universidad Autónoma de Puebla, Col. Crónicas y Testimonios, Puebla. 1980, págs. 118-119 y 134-135.

Evangelios Apócrifos de la Infancia. Historia de José el carpintero, Ed. Aurelio de los Santos Otero. 6a. ed., 1988.

Fabraguer, Conde de. *Historia tradiciones y leyendas de las imágenes de la Virgen aparecidas en España,* s/i, Madrid, 1861, 3 vols.

- Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, Oxford, 1961.
- Fernández, Justino. *El arte mexicano: de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 7a. ed., 1989, págs. 105 - 107.
- Friedlander, Walter, *On Art and Connoisseurship*, London, 1942, Boston, 1960.
- Friedlander, Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Princeton, 1965, pág. 35.
- Gállego, Antonio, *Historia del Grabado en España*. Ed. Cátedra, Colecc. Cuadernos de Arte # 7. Madrid (2a. ed.), 1990.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Aguilar, 1972.
- Gállego, Julián. *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- Gállego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Gállego, Julián (coautor) y José Gudiol. *Zurbarán (1598 - 1664). Biografía y análisis crítico*, Barcelona, Poligrafía, 1976.
- Gardner, Helen, *Art Through the Ages*, New York, Yale University, 4a. ed., 1956, pág. 221.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia del arte español*. Madrid, Plus-ultra, 1946. (Colec. "La historia para todos").
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia y guía de los museos de España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1955.
- Gibson, Charles, *Tlaxcala in the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1952.
- Gómez de Liaño, Ignacio, *Athanasius Kircker. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Ediciones Siruela, Madrid, 1986.
- Gómez Martínez, Enrique, "La devoción popular a Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena en la Andalucía de los siglos XVI y XVII", en *Memorias del primer encuentro sobre religiosidad popular*. Anthropos, Fundación Machado, Barcelona, 1989. págs. 487 - 504.
- González Dávila, Gil. *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de la Nueva España en las indias occidentales*, 2a. edición, Madrid, José Porrúa Turanzas, 2 vols. "Colección Chimalistac", 3.4, 1959.
- Gudiol, José, y Julián Gállego, *Zurbarán (1598 - 1664). Biografía y análisis crítico*, Barcelona, Poligrafía, 1976.
- Guinard, Paul. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Eds. du Temps, Paris, 1960.
- Guinard, Paul, y Jeannine Baticle. *Historia de la pintura española de los siglos XII al XIX*, Trad. por Juan Eduardo Ciriot. Barcelona, Labor, 1972.
- Gutiérrez, David, O.S.A., *Los agustinos en la edad media (1256 - 1356)*, Ediciones paulinas, Madrid, 1991. Vol. I, pág. 118.

- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*, 2 vols.. New York. 1951.
- Hendy. Philip. *Massacio - Frescoes in Florence*. Paris-New York, Graphic Society-UNESCO, 1956, pág. 27.
- Herrera y Tordesillas, Antonio de, *Historia General de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*, Madrid, Tipografía de Archivos, 17 vols. (1934-1957).
- Hind, Arthur M., *Notes on the History of Etching and Aquatint*. Print-Collector's Quarterly, Dec., 1921.
- Hollstein, F.W.H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (ca. 1450 - 1700)*. Compiled by Ger Luijten and Christiaan Schuckman, ed. by D. de Hoop Scheffer. Koninklijke Van Poll. Roosendaal, Holanda (1989).
- Icaza, Francisco A. de, *Conquistadores y pobladores Nueva España*, Madrid, Imprenta de "El adelanto de Segovia", 2, 1923
- Instituto Nacional Antropología Historia, INAH-Gobierno del Estado de Puebla: "Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles de la Catedral de Puebla". México, 1988.
- International Genealogical Index, by the Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints, Marzo/1992. País: México, Estados de Puebla, Zacatecas y D.F. País: España. Fichas Núms. Q-1170 (págs. 91,674 a 91,682).
- Jacobowitz Ellen S. (ed.), *The Illustrated Bartsch: Engravings and Etchings by Lucas Van Leyden*, Vol. 12 (antes vol. 7, parte 3). Ed. Abaris Books, New York, 1981, págs. 220-232.
- Kubler, George. *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press. 2 vols. 1948
- Kubler, George y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500 - 1800*. London, Penguin Books. 1959, págs. 309 - 313.
- Laclotte, Michel, *Peinture*. Paris, Ed. Larousse. 1987, pág. 894.
- La Colección de Arte del Banco Nacional de México*, Luis Ortiz Macedo. Fomento Cultural Banamex 1983.
- Lee Robert W., Biblioteca. "The Humanistic Theory of Painting", en Art Bulletin, XXII, 1940, pags. 197 - 269.
- Leicht, Hugo. "El 16 de abril y la fundación de Puebla", en Puebla, Revista quincenal publicada por la junta organizadora de la celebración del IV centenario de la fundación de Puebla, II (10 jun). pp. 35-40, 1930.
- Leicht, Hugo. "¿Por qué se dió a Puebla el nombre de los Angeles?", en Puebla, cit., II (10 jun), 1930.
- Leicht, Hugo. *Las calles de Puebla*. 2a. edición. Puebla Comisión de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Puebla, 1967.
- List Azurbide, Germán, "Evolución histórica de la ciudad de Puebla", en el Sol de Puebla (5 mayo), suplemento. 1958.

Lucio Nájera Rafael. *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*. J. Abadiano. México, 1864.

Maillard, Robert. *Peinture*. Paris, S.N.L., 1975, tomo VI, pág. 258.

Maldonado, Luis, "La religiosidad popular". en *Memorias del primer encuentro sobre religiosidad popular*. Vol I. Anthropos, Fundación Sevilla, 1989. pág. 35.

Manrique Castañeda, Jorge Alberto, "El arte novohispano en los siglos XVI y XVII", en *Historia de México*, tomo 5. Ed. Salvat, México, 1974.

Manrique Castañeda, Jorge Alberto, "Artificio del arte: estudio de algunos relieves barrocos mexicanos. en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, núm. 31, 1962, págs. 19 a 36.

Martin, Norman F., *Los vagabundos en la Nueva España. Siglo XVI*, México, Editorial Jus. 1957.

Maza, Francisco de la, "La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla", en sobretiro del núm. 23 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, México, 1955, pág. 21.

Maza, Francisco de la, *El pintor Cristobal de Villalpando*, INAH, México, 1964.

Maza, Francisco de la. "El pintor Juan de Herrera y un cuadro flamenco en la catedral de México". en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, núm. 41, México, 1972, pág. 134.

Merlo, Eduardo y M. Pavón Rivero y J.A. Quintana Fernández. *La Basílica de la catedral de la Puebla de los Ángeles*. Alai, Puebla, 1991, pág. 280.

Merlo, Eduardo. *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*. Curia Arzobispal, Puebla. 1987, pág. 25.

Merlo Eduardo. Folleto descriptivo para la exposición "Juan Tinoco" del Magno Festival Palafoxiano en Puebla. Pue. (noviembre, 1993).

Motolinia. Toribio de Benavente, *Motolinia's history of the Indians of New Spain*, trans. by F.B. Steck. Washington, Academy of American Franciscan History "Documentary Series, 1. 1951

Moyssén, Xavier. "Zurbarán en la Nueva España", en *Conciencia y autenticidad histórica. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman*, UNAM, México, 1968. pág. 233.

Muñoz Rivero, Mariano. "Un inédito de interés para el estudio de la escultura colonial", en *Homenaje a Francisco Gamoneda*, México, Imprenta Universitaria, 1946. p. 337-343.

Nava, Luis. "Fray Julián Garcés, primer obispo de Tlaxcala". en *Jueves de Excélsior*, No. 1786 (11 oct.). 1956.

Nicolson, Benedict. *Caravaggism in Europe*, 2a. ed. de Luisa Vertova. Società Editrice Umberto Allemandi. Florencia. 1989, págs. 25 - 28.

Obregón, Gonzalo. "Pintura de Diego de Borgraf en San Francisco de Tlaxcala", en *Boletín del INAH*, núm. 27. México, marzo, 1967. pág. 13-14.

Olivares Iriarte Bernardo. Apuntes artísticos relativos a la historia de la pintura en Puebla. 1873. El Escritorio (Puebla). 1911, pág. 24.

Pacheco Francisco, *Arte de la pintura*. Ed., introd. y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.

Palafox y Mendoza Juan, "Obras del Ilustrísimo, excelentísimo y Venerable Siervo de Dios, Don Juan de Palafox y Mendoza, de los Supremos Consejos de Indias, y Aragón, Obispo de la Puebla de los Ángeles, y de Osma. Arzobispo electo de México, Virrey, y Capitán General de Nueva España, etc.". Tomo Primero que contiene la Vida Interior, ó Confesiones del V. Autor, y la Historia Real Sagrada, Luz de Príncipes y Súbditos. Madrid. Imprenta de Don Gabriel Ramírez, ... e Impresor de la Real Academia de San Fernando (1762).

Palomino de Castro y Velasco, A.. El museo pictórico (incluyendo Vidas de los pintores... españoles) Madrid, 1715.

Pérez Guillén, Inocencio I., "Nuevas fuentes para la pintura de Zurbarán: la estampa didáctica jesuítica", en *Goya*, núm. 213, 1989, págs. 151 - 160.

Pérez de Salazar y Haro Francisco. "Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial". Reedición de las Memorias de la Sociedad Alzate (1923): *Historia de la pintura en Puebla*, por Francisco Pérez de Salazar, edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo. Revisión y notas de Carlos de Ovando. México. Imprenta Universitaria, UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963 (245 páginas). Colección "Estudios y fuentes del arte en México", núm. 13. 1990.

Pérez de Salazar y Haro Francisco. *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*. Ed. a cargo del Dr. Javier PS y Solana. México. Ed. Perpal, 1990. (La 1a. parte es una reimpresión de la edición anotada por Elisa Vargaslugo, revisada por Carlos de Ovando, pero sin la introducción. México. Inst. Inv. Estéticas, Colec. "Estudios y Fuentes del Arte en México", núm. XIII, 1963).

Pérez de Salazar y Haro Francisco. "Impresores de Puebla en la Época Colonial". Sobretiro de la obra "IV Centenario de la Imprenta en México. primera de América". Serie de conferencias sustentadas en la conmemoración. por la Asociación de Libreros de México. 1939.

Pérez de Salazar y Haro, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla*. 1923. Reimpresión por Ed. Perpal (México). 1990 de la edición de Elisa Vargaslugo, (UNAM, México, 1963).

Pérez Sánchez. Alfonso Emilio, *De pintura y pintores: La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza. 1993.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra, 1992.

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Diego Angulo Íñiguez. *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969.

Pijoan Joseph, *An Outline History of Art-Art of the European Renaissance. Baroque and Modern Art*. University of Knowledge, Inc.: Glenn Frank, Editor-in-Chief (Chicago. U.S.A.), 1938.

Plinio el Viejo, Cayo Plinio Segundo. *Textos de historia del arte (23 AC-29)* ed. de Ma. Esperanza Torrego. Madrid, Visor (1988).

Plinius Secundus C.. *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. XXXV. (Trad. K. Jex-Blake, Londres. 1896). Citado en "Enciclopedia Universale dell'Arte", Instituto per la Collaborazione Culturale, Roma, 1958.

Puebla a través de los siglos, Ediciones Culturales Garcia Valseca a cargo de Fausto Marin Tamayo, Efraín Castro, et. al. Publicada por "EL Sol de Puebla". Editora de Puebla (Puebla), 1962.

Puebla, antología de una ciudad. Crónica y cartografía, 1531 1991, Puebla, Ayuntamiento de la Ciudad de Puebla, 1991, págs. 127 - 129.

Puebla en el virreinato. Documento anónimo inédito del siglo XVIII, ed. de Enrique Aguirre P. y Humberto Blanco González, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1965

Quintana, José Miguel. "El museo Bello de Puebla", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, México, 1938, núm. 38, pág. 101.

Réau, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Universidad de Paris, Paris, 1956, Tomo II, pág. 1171.

Revilla Manuel Gustavo Antonio, "El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal". Secretaría de Fomento (México), 1893.

Revilla, Manuel, *El arte en México*. Mexico: Pomúa, 1923.

Ríos, Eduardo Enrique. "Una obra ignorada de Simón Pereyng", en *A.I.I.E.*, 1942 vol. III, núm. 9, p. 61-65.

Rivero Carvallo. José. *Ciudad de los Angeles - Proceso de nobleza*, 2a. edición, 1962. Puebla, Impreso López.

Rodríguez Rivera Virginia, "Santa Bárbara-Estudio histórico y geográfico de la oración de la Santa". 1a. ed. Libros de México. S.A., México. D.F.. 1967.

Romero de Tereros y Vinent Manuel, "Grabados y grabadores en la Nueva España". IIE-UNAM (México), *Arte Mexicano* 1948.

Romero de Tereros y Vinent Manuel, "Arte colonial". Imp. de J. Balleca (México), 1916 (3 volúmenes).

Romero de Tereros y Vinent Manuel. *Miscelánea de arte colonial*. Prólogo de Xavier Moysén. Ed. Carlota Romero de Terreros de Prevoisin y Reaseguros Alianza, México, 1990.

Romero Frizzi. María de los Angeles, *Mas ha de tener este retablo*, Centro Regional del INAH en Oaxaca, Oaxaca. 1978.

Ruiz Gomar Campos. José Rogelio, "Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII", en *Historia de arte mexicano*, tomo 7. sección III de Arte Colonial. Ed. SEP/Salvat, México, 1982.

Sánchez Cantón Francisco Javier. "Dibujos españoles de los siglos X al XIX". Barcelona: G. Gilli, 1968.

Sebastián, Santiago. "Nuevo grabado en la obra de Pereyng", en *A.I.I.E.*, 1966, vol. IX, núm. 35, p. 45-46.

Serrera Contreras Juan Miguel, (coautor) y Valdivieso, Enrique. "Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII". Madrid: Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez/C.S.I.C.. 1985.

Sill, Gertrude G., *A Handbook of Symbols in Christian Art*, pág. 29.

Spinosa y Pérez Sánchez Alfonso E., "Ribera". Millán, 1978, núm. 357.

Tablada José Juan, "Historia del arte en México". Sin editorial (México), 1927.

Torquemada, Juan de, Primera (segunda, tercera) parte de los veinte y un libros rituales y monarquía yndiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, Madrid, N. Rodríguez Franco, 3 vols. 1723

Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México (México), 2a. ed. por Xavier Moysén, 1982.

Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, Porrúa, México, 1954, págs. 166 - 167.

Toussaint, Manuel, *El arte flamenco en Nueva España*. México, Imprenta Aldina, 1949.

Toussaint, Manuel, "Tres pintores del siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyñs", en A.I.I.E., 1942, vol. m, núm. 9, p. 59-65.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, INAH. 1979.

Valdivieso González, Enrique. *Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura*. Sevilla, F. Arenas Peñuela. 1980.

Valdivieso González. Enrique. *Juan de Valdés Leal*, Sevilla. Guadalquivir, 1988.

Valdivieso González, Enrique y Juan Miguel Serrera Contreras. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte. Diego Velázquez/C.S.I.C.. 1985.

Vargaslugo, Elisa, *Juan Correa. Su vida y su obra*. Tomo II, primera parte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México. 1985.

Vargaslugo, Elisa, *México barroco. Vida y arte*. Salvat / Hachette Latinoamericana. México, 1993, pág. 134.

Vargaslugo, Elisa, "Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima", en *Actes du XLIIIe Congrès International des Américanistes*, Vol. X. París, 1976, págs. 69 - 90.

Vargaslugo, Elisa, *Iconografía de santa Rosa de Lima en los virreinos del Perú y de la Nueva España*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México. 1982, pág. 107.

Vargaslugo, Elisa, *México barroco. Vida y arte*. Salvat-Hachette Latinoamericana, México, 1993.

Vargaslugo, Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana. 500 años después*, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, México, 1992, págs. 9 - 27.

Vázquez Gómez, Juana, *Prontuario de Gobernantes de México (1325-1989)*, Diana, México, 1989.

Vetancurt, Agustín de, *Teatro mexicano - Descripción breve de los sucesos ejemplares de la Nueva España en el nuevo mundo occidental de las Indias*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 4 vols., "Colección Chimalistac, 8-11" en 1960-1961

Victoria Vicencio, José Guadalupe, *Les problemes de la peinture en Nouvelle-Espagne entre la Renaissance et le Baroque, 1555-1625*, Paris, Université de Paris (X), Nanterre, These de Doctorat de Troisieme Cycle. 1982.

Victoria Vicencio, José Guadalupe, *Historia del Arte. Una aproximación al arte mexicano*. México, UNAM - Porrúa, 1988, págs. 125 - 128.

Villasánchez, Juan de, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy Ilustre Ayuntamiento el año de 1746*, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla. Facsimile de la edición de 1835 (Puebla, Imp. de José Moreno Campos). 1967

Washburn Gordon Bailey et. al., Bielefeld, Erwin, Ettinghausen, Richard, Hallade, Madeleine, Van Gulik, Robert H, y Lanternari, Vittorio.- Ensayos diversos en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Instituto per la Collaborazione Culturale, Roma, 1958 (Trad.: "Enc. World Art", McGraw-Hill, London, 1960).

White, John y John Shearman., "Raphael's Tapestires and Their Cartoons", en *Art Bulletin* XL, 3, 1958, pags. 193 - 221 y XL, 4, 1958, pags. 299 - 323.

Wilson, Marion B. y William M. Hinkle. *Northern Painting*, New York, Ed. Cuttler, 1968. 1973, pág. 210.

Zerón Zapata, Miguel, *La Puebla de los Angeles en el siglo XVII*, edición de Mariano Cuevas, Mexico, Editorial Patria. 1945

PAGINACION VARIA

COMPLETA LA INFORMACION

LISTA DE ANEXOS

L I S T A D E A N E X O S

- 1) CONSIDERACIONES SOBRE LOS ANEXOS
- 2) CUADROS GENEALÓGICOS
- 3) RELACIÓN DE MANUSCRITOS Y NOTICIAS ENCONTRADAS RELATIVOS AL PINTOR JUAN TINOCO RODRÍGUEZ
- 4) REFERENCIAS DOCUMENTALES DE LOS PERSONAJES MAS IMPORTANTES RELACIONADOS CON EL PINTOR JUAN TINOCO RODRÍGUEZ
- 5) RELACIÓN DE DOCUMENTOS EN QUE APARECE LA FIRMA DEL PINTOR JUAN TINOCO RODRÍGUEZ Y DE LUGARES RELACIONADOS CON EL APELLIDO TINOCO
- 6) ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DEL PINTOR JUAN TINOCO RODRÍGUEZ
- 7) CRONOLOGÍA DE ARTISTAS REPRESENTATIVOS
- 8) CRONOLOGÍA DE OBRAS DE ARTISTAS REPRESENTATIVOS
- 9) EXPLICACIONES DEL CATÁLOGO DE LA OBRA DE JUAN TINOCO RODRÍGUEZ
- 10) CATÁLOGO COMENTADO

ANEXO 1

CONSIDERACIONES SOBRE LOS ANEXOS

CONSIDERACIONES SOBRE LOS ANEXOS

Los siguientes anexos están conformados bajo las siguientes consideraciones:

Criterio de selección y ordenamiento

Los personajes más significativos, que son los mismos que aparecen referenciados en los árboles genealógicos, están ordenados bajo un criterio alfabético; apareciendo en primer lugar los apellidos, seguido de una coma (",") y posteriormente el nombre o nombres de pila.

Los apellidos compuestos por el prefijo "de", "del", "de la", "de los", "de las", fueron modificados de forma de que dicho prefijo quedara a continuación del nombre de pila.

Clave referente a la Base de Datos de la investigación

En cuanto a las noticias por individuo estas están precedidas por una clave correspondiente a la base de datos de noticias y manuscritos sobre el pintor Juan Tinoco Rodríguez. Las siglas corresponden a los siguientes conceptos:

M = Manuscrito

N = Noticia

T = Tinoco

V = Villalobos

B = Bautizo

M = Matrimonio

T = Testamento

E = Entierro

C = Transacción comercial

o similar.

La fecha del documento (no necesariamente la del acontecimiento que en él se describe) aparece abreviada en números arábigos, separando el año, el mes y el día por una barra. La forma correlativa de colocar la fecha se define empezando por el año, seguido del mes y posteriormente el día. Cuando se desconoce el mes, el día o ambos, se procede a llenar los espacios correspondientes a dichos datos con dos guiones por cada uno de ellos.

Ejemplo: Para el manuscrito ("M") correspondiente al bautizo ("B") de Juan Tinoco Rodríguez ("T"), ocurrido el 27 de octubre de 1641, se procede de la siguiente manera:

"MT-B-1641/10/27".

Cuando no se posee copia del manuscrito -y por tanto la información se considera como fuente secundaria- se reemplaza la letra "M" por la letra "N" ("Noticia"), advirtiendo de esta forma que la información ha sido obtenida de fuentes distintas a la del propio documento al que se hace referencia.

Síntesis del documento o noticia

En todas y cada una de las referencias que sirven como base documental en la argumentación de la investigación, se ha resumido el documento o noticia ya paleografiado, es decir, no se ha transcrito la totalidad del documento, sino solamente frases o párrafos que se consideraron imprescindibles. Por lo demás, se ha considerado suficiente con la síntesis del documento.

Signatura archivística

Al final del resumen del documento o noticia aparece entre paréntesis la signatura archivística del mismo.

Las siglas de los archivos consultados son las siguientes:

1. Archivo General de la Nación. México. D.F. (A.G.N.)
2. Archivo General de Notarías de Puebla (A.G.N.P.).
3. Archivo del Ayuntamiento de Puebla (A.A.P.).
4. Archivo del Seminario Palafoxiano de Puebla (A.S.P.P.).

5. Biblioteca Palafoxiana de Puebla (B.P.P.).
6. Archivo Jesuita de la Biblioteca Lafragua de la Universidad Autónoma de Puebla (A.J.L.P.).
7. Biblioteca Lafragua de la Universidad Autónoma de Puebla (B.L.U.A.P.).
8. Biblioteca del Museo de Arte Religioso de Santa Mónica de Puebla (B.S.M.P.).
9. Archivo Histórico Diocesano de Puebla (A.H.D.P.).
10. Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla(A.S.M.P.).
11. Archivo del Cabildo Catedralicio de Puebla(A.C.C.P.).
12. Archivo Parroquial de San José de Puebla (A.P.SJ.P.).
13. Archivo Parroquial de San Pedro de Cholula (A.P.SP.Ch.).
14. Archivo General de Notarías de México (A.G.N.M.).
15. Archivo del Cabildo Eclesiástico de México (A.C.E.M.).
16. Archivo del Sagrario Metropolitano de México (A.S.M.M.).
17. Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México(A.A.M.).
18. Archivo Franciscano de la Biblioteca Nacional. Ciudad Universitaria, México, D.F. (A.F.B.N.).
19. Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Condumex. México, D.F. (CONDUMEX).
20. Nettie Lee Benson Collection of Latin American Studies. University of Texas at Austin (B.L.A.U.Tx.).
21. Archivo del Estado. Amberes, Bélgica (A.E.B.).
22. Biblioteque Nationale. Paris, Francia (B.N.P.).
23. Archivo Histórico Nacional. Madrid, España (A.H.N.).
24. Biblioteca Nacional. Madrid, España (B.N.E.).
25. Archivo General de Simancas. Simancas, España (A.G.S.).
26. Archivo General de Indias. Sevilla, España (A.G.I.).

La signatura del documento o noticia incluye las siglas del archivo consultado, el ramo o fondo, el número de notaría o nombre del notario, el número de legajo o tomo, y finalmente la foja o fojas del documento en cuestión. Para el número de foja se ha utilizado la siguiente convención:

"F." para la palabra "Foja"

"Fs." para el plural de la palabra "Foja"

El anverso de la foja no se indica, mientras que el reverso se muestra con la letra "v" minúscula y sin punto.

Duplicidad de fuentes para una misma noticia

En algunos casos aparece una misma información con dos signaturas distintas. Esto indica que dicha información ha sido corroborada por dos fuentes distintas.

ANEXO 2

CUADROS GENEALÓGICOS

Para elaborar los árboles genealógicos con que cuenta el presente estudio, se recurrió a un programa informático comercial especializado en genealogía. Dicho programa fue elaborado en lengua inglesa y no se encuentra aún en versión española. A pesar de que el propio programa permitía algunas modificaciones al sistema predefinido, éste no pudo ser radicalmente cambiado en lo que a conceptos predefinidos en inglés se refiere. El programa sólo permitió cambios parciales, pero muchos conceptos quedaron definitivamente en Inglés. Los conceptos que aparecen en los árboles genealógicos en Inglés son los siguientes:

Palabra en Lengua Inglesa

Palabra en Lengua Española

UNKNOWN

Desconocido

Father

Padre

Mother

Madre

BEF [Before]

Antes de

AFT [After]

Después de

Asimismo, es importante hacer dos aclaraciones en cuanto a la información que aparece en los árboles genealógicos:

a). Teniendo en cuenta que sólo la base de datos de personas relacionadas sanguínea o matrimonialmente con el apellido Tinoco consta de alrededor de mil individuos, algunos apellidos que presentan un prefijo como: "de", "de los", "del", o "de la"; fueron trocados por el apellido sin prefijo -y posteriormente el prefijo-, para que de esa forma pudieran ser identificados rápidamente por la computadora.

b). Cuando la homonimia resultaba abundante en algún individuo, o se consideraba relevante para el presente estudio el oficio del mismo, se procedió a colocar entre el nombre y el apellido el oficio en mayúsculas. El sistema de búsqueda de la computadora no permitía añadir este tipo de información al final del apellido. Por ello fue que se decidió intercalarlo entre el nombre de pila y el primer apellido. Ejemplo: para Juan Tinoco, maestro pintor; se colocó: "Juan = PINTOR Tinoco Rodríguez".

Las abreviaturas que fue posible llevar a cabo dentro del programa informático predefinido fueron las siguientes:

<u>Abreviatura</u>	<u>Significado</u>
b:	Bautizo o nacimiento
m:	Matrimonio
d:	Defunción o entierro
Ref. #	Número de Referencia Individual

En los tres primeros conceptos aparece primero la fecha del acontecimiento y posteriormente el lugar del mismo. Ejemplo: para el bautizo o nacimiento del pintor Juan Tinoco Rodríguez, ocurrido el 27 de octubre de año 1647, en la Ciudad de Puebla; se colocó: "b: 27/10/1647 en Puebla, Pue".

El Número de Referencia Individual fue asignado en función de una rápida ubicación del individuo por parte del lector, es decir; se comenzó a numerar en primer lugar de izquierda a derecha y posteriormente de arriba hacia abajo. De esta manera, los números aparecen correlativos de cara a una mejor lectura. Es necesario advertir que la numeración no se interrumpe al cambiar de árbol genealógico, y que, en el momento en que surge un individuo repetido, se procede a conservar el Número de Referencia Individual del primer árbol genealógico en que aparece. De esta forma se evita la confusión que podría causar el asignar dos números distintos a un mismo individuo.

Los personajes importantes relacionados con el pintor Juan Tinoco, que de alguna forma consideramos que son determinantes en la justificación del presente estudio son:

- I. (Ref. # 47) Pintor Juan Tinoco Rodríguez.
- II. (Ref. # 48) María Gutiérrez de Huesca y Gálvez, esposa del pintor.
- III. (Ref. # 19) Juan Tinoco de Cuenca, padre del pintor.
- IV. (Ref. # 42) Diego Tinoco Rodríguez, hermano del pintor y relacionado de alguna forma con el gremio de plateros.

V. (Ref. # 32) José Tinoco de los Reyes, primo hermano del pintor y de oficio platero.

VI. (Ref. # 39) José Tinoco de Argüello, primo hermano del pintor y de oficio platero.

VII. (Ref. # 51) Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda, sobrino en segundo grado del pintor y marido de Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera, hijastra del ex-regidor Alonso Díaz de Herrera.

VIII. (Ref. # 52) Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera, hija del ex-regidor Alonso Díaz de Herrera (patrón de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario) y esposa de Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda, sobrino en segundo grado del pintor.

IX. (Ref. # 12) Bernabé Tinoco de Cuenca, tío del pintor y e importante comerciante en la región Puebla-Tlaxcala.

X. (Ref. # 3) Francisco Hernández Tinoco, tío abuelo del pintor, quien vende 1100 cabezas de ganado en la Villa de Carrión (hoy Atlixco).

XI. (Ref. # 10) Luis Álvarez Méndez, tío en segundo grado del pintor y esposo de María Méndez, hija del Regidor Francisco Méndez.

XII. (Ref. # 11) María Méndez, hija del Regidor Francisco Méndez y esposa de Luis Álvarez Méndez.

XIII. (Ref. # 17) Diego Tinoco de Cuenca, posible tío del pintor que compra las casas de Simón Báez de Sevilla, marido de Juana Tinoco Enríquez, ambos condenados por el Santo Oficio de la Inquisición por judaizantes.

XIV. (Ref. # 20) Agustina Rodríguez de Pliego, madre del pintor y coheredera del Ingenio de San Nicolás, en Izúcar.

XV. (Ref. # 59) Gabriela Díaz, bisabuela del pintor y coheredera del Ingenio de San Nicolás, en Izúcar.

XVI. (Ref. # 62) Isabel Hernández Díaz, tía de la madre del pintor y dueña junto con su marido, Marcos Pérez Delgado, del Ingenio de San Nicolás, en Izúcar.

XVII. (Ref. # 63) Marcos Pérez Delgado, esposo de Isabel Hernández Díaz y dueño del Ingenio de San Nicolás, en Izúcar.

XVIII. (Ref. # 76) Marcos "el Mozo" Pérez Delgado, primo hermano de la madre del pintor y coadministrador junto con su hermano Jacinto del Ingenio de San Nicolás, en Izúcar.

XIX. (Ref. # 77) Nicolasa de Saravia, esposa y después viuda de Marcos "el Mozo" Pérez Delgado.

XX. (Ref. # 78) Jacinto Pérez Delgado, primo hermano de la madre del pintor y coadministrador del Ingenio de San Nicolás, en Izúcar.

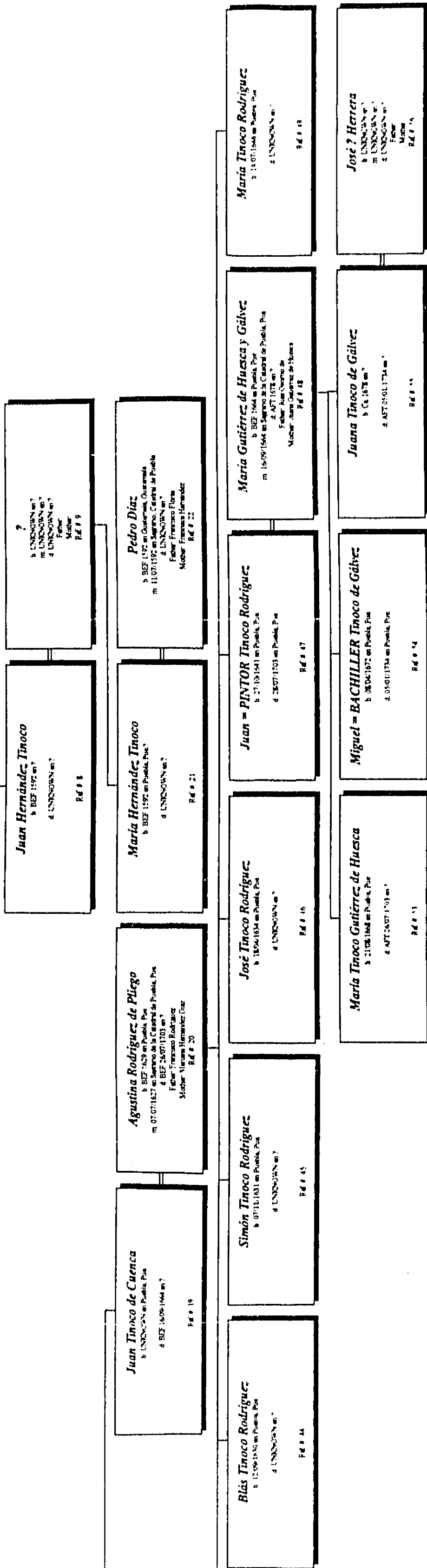
XXI. (Ref. # 88) Diego Tinoco, acusado de judaizante por el Tribunal del Santo Oficio.

XXII. (Ref. # 89) Catalina Enríquez de Silva, esposa de Diego Tinoco y acusada de judaizante por el Tribunal del Santo Oficio.

XXIII. (Ref. # 95) Miguel Tinoco Enríquez, hijo de Diego Tinoco y Catalina Enríquez. Una vez condenado por el Tribunal del Santo Oficio por judaizante, se cambia el nombre por Miguel de Cuenca para no ser identificado.

XXIV. (Ref. # 96) Juana Tinoco Enríquez, hija de Diego Tinoco, condenada junto con su marido Simón Báez de Sevilla y su hijo por el Tribunal del Santo Oficio.

XXV. (Ref. # 97) Simón Báez de Sevilla, esposo de Juana Tinoco Enríquez. Sus propiedades son confiscadas por el Santo Oficio y subastadas en Pública Subasta. Sus propiedades son compradas por Diego Tinoco de Cuenca, posible tío del pintor Juan Tinoco.



Luisa Olivares de
b UNKNOWN m?
m 25081687 en Ciudad P. de Puebla, P. de
d UNKNOWN m?
Father
Mother
P.# 8 7

Inoco de Cuauca
b UNKNOWN m?
m UNKNOWN m?
d UNKNOWN m?
Father
Mother
P.# 8 7

Maria Arguello de
b BEF 1611 m?
m 16111681 en San Juan, Ciudad de Puebla
d Ca. 1661 en Puebla, P. de
Father: Alonso Arguello de
Mother: Maria Sanchez
P.# 8 16

Diego Tinoco de Cuauca (?)
b BEF 1610 m?
d BEF 1671 m?
P.# 8 17

Catalina Uriarte de
b UNKNOWN m?
m BEF 1671 m?
d AFT 1671 m?
Father
Mother
P.# 8 18

Nicolás Diaz de Torres
b UNKNOWN m?
m UNKNOWN m?
d 28021691 en Puebla, P. de
Father
Mother
P.# 8 18

José = PLATERO Tinoco de Argüello
b 15041629 en Puebla, P. de
d AFT 12 1662 m?
P.# 8 19

Agustín = BACHILLER Tinoco de Argüello
b 04091634 en Puebla, P. de
d 11041722 en Puebla, P. de
P.# 8 20

Bernabé Tinoco de Argüello
b UNKNOWN m?
d UNKNOWN m?
P.# 8 41

Diego Tinoco Rodriguez
b 12021679 en Puebla, P. de
d 2312 1700 en Puebla, P. de
P.# 8 22

Francisca Torres de
b BEF 1613 m?
m Ca. 1633 en Puebla, P. de
d 1109 1696 en Puebla, P. de
Father
Mother
P.# 8 23

Blas Tinoco
b 25091610 m?
d UNKNOWN m?
P.# 8 24

Ancestros de rama paterna del pintor Juan Tinoco Rodríguez

Bisabuelo del pintor (siglo XVI)
 Ref. 1

Bisabuela del pintor (siglo XVI)
 Fecha
 Muerte
 Ref. 1

Francisca Cuenca de
 b BEF 1591 en ?
 m BEF 1706/1591 en ?
 d BEF 1606/1607 en ?
 Fecha
 Muerte
 Ref. 1

Diego Hernández Tinoco
 b BEF 1511 en Mexico?
 d BEF 07 07 1627 en ?
 Ref. 3

Francisco Pedro II
 b BEF 1611
 d UNKNOWN

Muñoz
 b BEF 1611
 d UNKNOWN

José = PLATERO Tinoco Reyes de los
 b BEF 1617 en ?
 d 29-12-1664 en Puebla, Pue.
 Ref. 1

Maria Aranda de
 b BEF 1691 en ?
 m UNKNOWN en ?
 d BEF 29-12-1664 en ?
 Fecha
 Muerte
 Ref. 3

Juan Tinoco Reyes de los
 b 09-09-1664 en Puebla, Pue.
 Ref. 34

Francisca Tinoco de Argüello
 b 01-02-1617 en Puebla, Pue.
 d UNKNOWN en ?
 Ref. 35

Alonso Tinoco de Argüello
 b 01-06-1618 en Puebla, Pue.
 d UNKNOWN en ?
 Ref. 36

Ana Tinoco de Argüello
 b 4-28-1623 en Puebla, Pue.
 d BEF 20-01-1691 en Puebla?
 Ref. 37

Muñoz
 b BEF 1611
 d UNKNOWN

Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda
 b BEF 1690 en Puebla, Pue.
 d UNKNOWN en ?
 Ref. 51

Ignacia de la Rosa Diaz de Herrera
 b BEF 1690 en Puebla, Pue?
 m 10-12-1690 en San Pedro de la Catedral, Puebla
 d UNKNOWN en ?
 Fecha Alfonso = REGIDOR Diaz de Herrera
 Muerte
 Ref. 52

Manuela Tinoco Diaz de Herrera
 b 24-06-1691 en Puebla, Pue.
 d UNKNOWN en ?
 Ref. 57

Francisco Hernández Tinoco
b. 1706/1691 en Puebla, Pue.
d. 1871/1842 en Puebla, Pue.
Ref. # 1

Beatriz Álvarez
b. UNKNOWN en ?
d. UNKNOWN en ?
Father: UNKNOWN en ?
Mother: UNKNOWN en ?
Ref. # 4

Luis Álvarez Méndez
b. UNKNOWN en ?
d. UNKNOWN en ?
Ref. # 10

Maria Méndez
b. UNKNOWN en ?
m. 1795/1796 en Puebla, Pue.
d. UNKNOWN en ?
Father: Francisco - REGIDOR Mendez
Mother: Maria Ordoñez
Ref. # 11

Juana Hidalgo
b. UNKNOWN en Tepic, Jalisco, Mex.
m. 1822/1823 en Cuernavaca, Pue.
d. UNKNOWN en ?
Father: Francisco López Hidalgo
Mother: Francisco Sánchez de
Ref. # 21

Bernabé Tinoco Reyes de los
b. 1796/1818 en Puebla, Pue.
Ref. # 24

Maria Tinoco Reyes de los
b. 09/04/1823 en Puebla, Pue.
d. 1905/1897 en Puebla, Pue.
Ref. # 27

Bernabé Tinoco de Cuernca
b. 1796/1791 en Puebla, Pue.
d. Ca. 1842/1837 en Puebla, Pue.?
Ref. # 12

Melchora Reyes de los
b. UNKNOWN en ?
m. 22/01/1812 en San José Puebla, Pue.
d. Ca. 1810/1844 en Puebla, Pue.
Father: Melchor Vázquez
Mother: Maria Angélica de los
Ref. # 13

Mariana Tinoco de Cuernca
b. 08/12/1798 en Puebla, Pue.
d. UNKNOWN en ?
Ref. # 14

Diego Urrutia de
b. UNKNOWN en ?
m. UNKNOWN en ?
d. BEP 1903/1897 en ?
Father: UNKNOWN en ?
Mother: UNKNOWN en ?
Ref. # 23

Ignacio Tinoco Reyes de los
b. 09/07/1834 en Puebla, Pue.
Ref. # 29

Jacinto Tinoco Reyes de los
b. 24/08/1827 en Puebla, Pue.
Ref. # 30

Juana Muñoz
b. UNKNOWN en ?
m. UNKNOWN en ?
d. BEP 1842/1813 en ?
Father: UNKNOWN en ?
Mother: UNKNOWN en ?
Ref. # 15

José Tinoco Muñoz
b. BEP 1822/1800 en ?
d. UNKNOWN en ?
Ref. # 16

Francisco Hernández Tinoco
b UNKNOWN m?
d 1871 m?
Ref # 3

Beatriz Álvarez
b UNKNOWN m?
d UNKNOWN m?
Ref # 4

Luis Álvarez Méndez
b UNKNOWN m?
d UNKNOWN m?
Ref # 10

Maria Méndez
b UNKNOWN m?
d UNKNOWN m?
Ref # 11

Bernabé Tinoco de Cuena
b 1766/1791 en Puebla, Pue.
d Ca. 1802/1817 en Puebla, Pue?
Ref # 12

Melchora Reyes de los
b UNKNOWN m?
m. 22/01/1817 en San José, Puebla, Pue.
d Ca. 1810/1844 en Puebla, Pue.
Ref # 13

Juana Díaz
b UNKNOWN m?
d 1871 m?
Ref # 5

Melchor Tinoco Reyes de los
b 1701/1817 en Puebla, Pue.
d UNKNOWN m?
Ref # 24

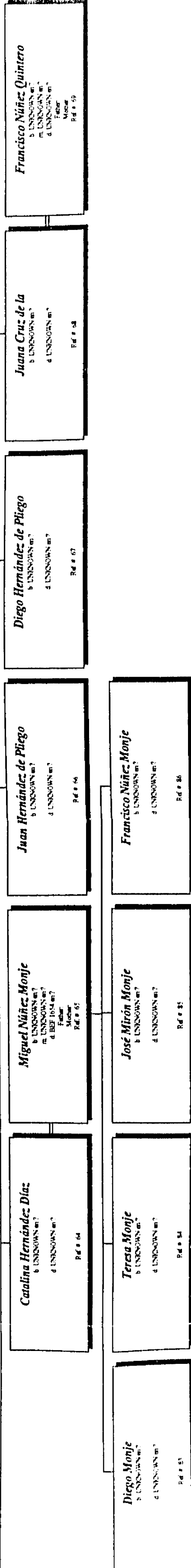
Juana Hidalgo
b UNKNOWN m?
m. 24/02/1844 en Cuernavaca, Puebla, Pue.
d UNKNOWN m?
Ref # 25

Bernabé Tinoco Reyes de los
b 1766/1818 en Puebla, Pue.
Ref # 26

Maria Tinoco Reyes de los
b 05/04/1823 en Puebla, Pue.
d 1905/1897 en Puebla, Pue.
Ref # 27

Diego Urrutia de
b UNKNOWN m?
d 1805/1897 en?
Ref # 28

Ignacio Tinoco
b 1807/1834
Ref # 29



Francisco Núñez Quintero
 b. UNKNOWN m.7
 m. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Father
 Mother
 Ref. 59

Juana Cruz de la
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 58

Diego Hernández de Piégo
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 57

Juan Hernández de Piégo
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 56

Francisco Núñez Monje
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 58

Miguel Núñez Monje
 b. UNKNOWN m.7
 m. UNKNOWN m.7
 d. BEF 1834 m.7
 Father
 Mother
 Ref. 55

José Mirón Monje
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 55

Catalina Hernández Díaz
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 54

Teresa Monje
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 54

Diego Monje
 b. UNKNOWN m.7
 d. UNKNOWN m.7
 Ref. 55

Ancestros de rama materna del pintor Juan Tinoco Rodriguez

Juan Hernández
 b UNKNOWN m?
 d UNKNOWN m?
 Ref # 58

Gabriela Díaz
 b UNKNOWN m?
 m UNKNOWN m?
 d BEF 1654 m?
 Father
 Mother
 Ref # 59

Isabel Hernández Díaz
 b UNKNOWN m?
 d BEF 1654 m?
 Ref # 62

Marcos Pérez Delgado
 b UNKNOWN m?
 m UNKNOWN m?
 d BEF 1654 m?
 Father
 Mother
 Ref # 63

Marcos "el Mozo" Pérez Delgado
 b UNKNOWN m?
 d BEF 1654 m?
 Ref # 76

Nicolasa Saravia de
 b UNKNOWN m?
 m UNKNOWN m?
 d UNKNOWN m?
 Father Esteban Saravia de
 Mother
 Ref # 77

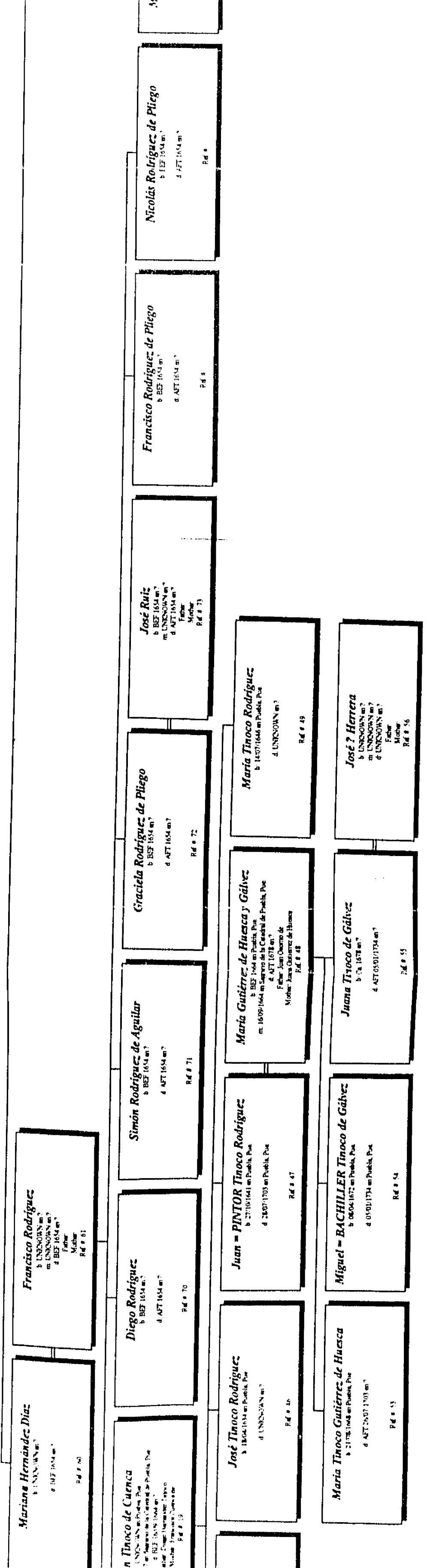
Jacinto Pérez Delgado
 b UNKNOWN
 Ref # 78

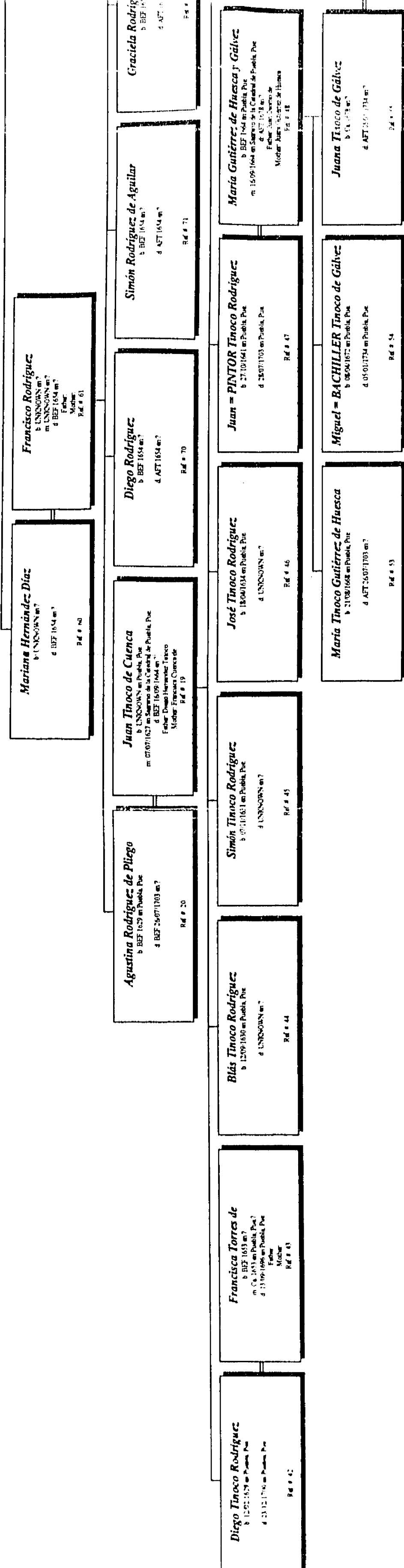
Ana Pérez Delgado
 b UNKNOWN m?
 d UNKNOWN m?
 Ref # 79

José = REGIDOR Rojas de
 b UNKNOWN m?
 m UNKNOWN m?
 d UNKNOWN m?
 Father
 Mother
 Ref # 80

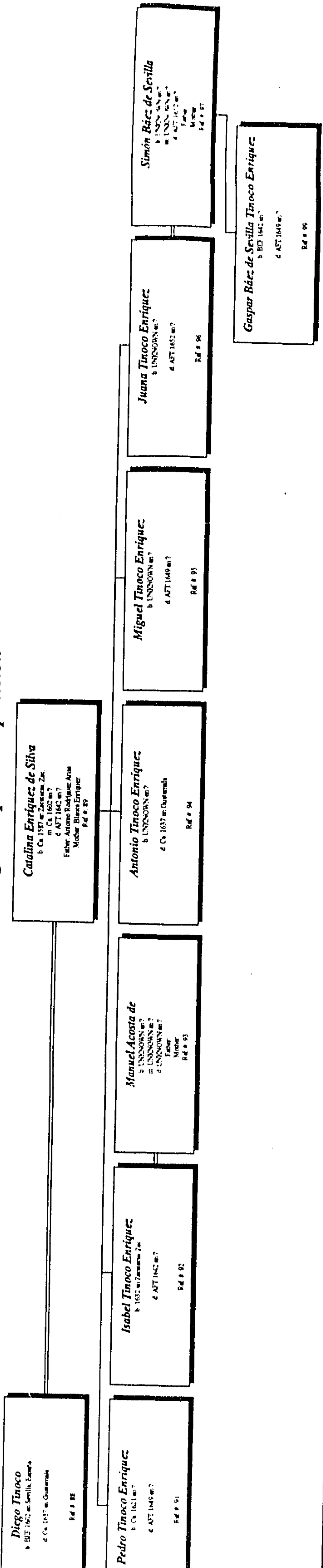
Teresa Pérez Delgado
 b UNKNOWN m?
 d UNKNOWN m?
 Ref # 81

Nicolás Costilla Bohórquez
 b UNKNOWN m?
 m UNKNOWN m?
 d UNKNOWN m?
 Father
 Mother
 Ref # 82

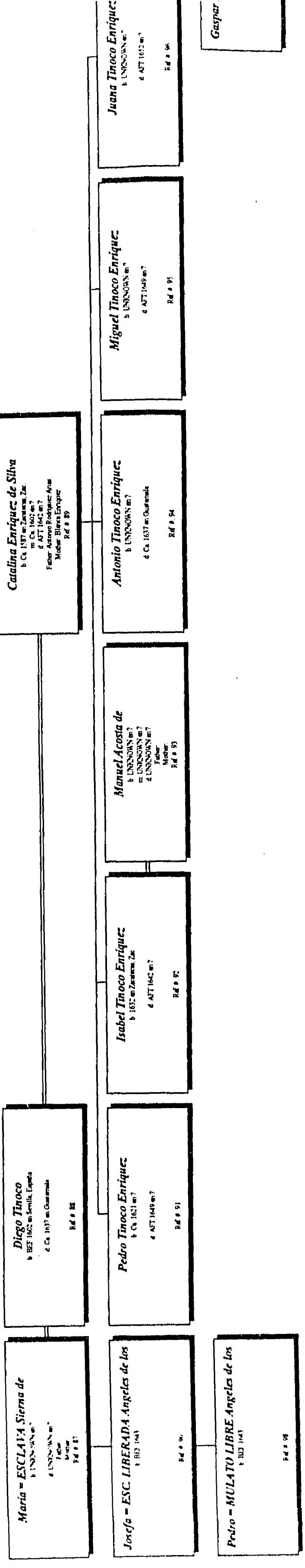




Miembros de la familia Tinoco perseguidos por la Inquisición



Miembros de la familia Tinoco perseguidos por la Inquisición



Descendientes del pintor Juan Tinoco Rodríguez

Juan = PINTOR Tinoco Rodríguez

b: 27/10/1641 en Puebla, Puc.

d: 28/07/1703 en Puebla, Puc.

Ref. #: 47

María Gutiérrez de Huesca y Gálvez

b: BEF 1664 en Puebla, Puc.
m: 16/09/1664 en Sagrario de la Catedral de Puebla, Puc.
d: AFT 1678 en ?

Father: Juan Osomo de
Mother: Juana Gutiérrez de Huesca
Ref. #: 48

María Tinoco Gutiérrez de Huesca

b: 21/08/1668 en Puebla, Puc.

d: AFT 26/07/1703 en ?

Ref. #: 53

Miguel = BACHILLER Tinoco de Gálvez

b: 08/04/1672 en Puebla, Puc.

d: 05/01/1734 en Puebla, Puc.

Ref. #: 54

Juana Tinoco de Gálvez

b: Ca. 1678 en ?

d: AFT 05/01/1734 en ?

Ref. #: 55

José ? Herrera

b: UNKNOWN en ?

m: UNKNOWN en ?

d: UNKNOWN en ?

Father:

Mother:

Ref. #: 56

ANEXO 3

**RELACIÓN DE MANUSCRITOS Y NOTICIAS ENCONTRADAS RELATIVOS
AL PINTOR
JUAN TINOCO RODRÍGUEZ**

**RELACION DE MANUSCRITOS Y NOTICIAS ENCONTRADOS RELATIVOS AL
PINTOR JUAN TINOCO RODRIGUEZ**

1. MT-C-1670/--/-. Maria Gutiérrez de Huesca y Gálvez. No queda claro de quién era realmente hija (Juan de Osorio o Gerónimo Reinoso), y tal vez era huérfana, pues el Recibo de Dote dice: "En caso de fallecimiento de la esposa sin hijos, él se compromete a devolver la dote a la obra pía, para que con ellos se case otra huérfana. en conformidad de la voluntad del instituyente". El Recibo de Dote lo firmó un testigo, porque ella dijo no saber.
(A.G.N.P.: Notaría No. 3, Escribano Nicolás Gallegos, año 1670, Fs. 93 y 93v.).
2. NT-M-1690/12/10. Matrimonio entre Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda e Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera, el 10 de diciembre de 1690, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla).
3. MT-C-1691/--/-. Carta de Dote que otorga Nicolás Alfonso Tinoco, natural y vecino de Puebla, Pue., hijo de José Tinoco [de los Reyes, Platero] y María de Aranda, a Ignacia de la Rosa, natural y vecina de Puebla, Pue., hija de la Obra Pía de Rodrigo de León (Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en Santo Domingo), y criada por el Regidor Alonso Díaz de Herrera, patrón de la Obra Pía.
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, año 1691, Escribano: Antonio de Robles y Sámano).
4. MT-C-1691. Puebla, Pue., 1691. Nicolás Alfonso Tinoco recibe dote de una obra Pía por casarse con una hija de dicha obra, Ignacia de la Rosa [Díaz de Herrera].
(A.G.N.P.: Notario Miguel García Fragoso, Caja 31, año 1691)
5. MT-B-1691/06/24. Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda. Esposo de Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera y padre de Manuela Tinoco Díaz de Herrera, bautizada el 24 de junio de 1691, en el Sagrario de la Catedral de Puebla. Padrinos: el regidor Alonso Díaz de Herrera y Magdalena Flores. Bautizó el Br. Bernardino Díaz de Herrera.
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles. No. 13. F.214).
6. MT-B-1629/04/16. José Tinoco de Argüello. hijo de Pedro Tinoco y María de Argüello. Bautizado el 16 de abril 1629 en la Catedral de Puebla. Padrinos: Antonio García y Ana Martín (su mujer). Bautizó el padre Melchor Álvarez. ayudante de los curas.
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles. No. 4 (1624 - 1636), F. 213v)
7. MT-C-1645/--/-. En el libro de la Fábrica Espiritual [del Altar de los Reyes] de la Catedral de Puebla. por donación del maestrescuela Dr. Miguel de Poblete, se pagan retablos, tecali, tabernáculos y letras; hechos por: José Tinoco y Argüello (platero), Rodrigo de la Piedra (pintor). y Juan de la Mora (carpintero).
(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral. año 1645)
8. MT-T-1662/--/-. José (platero), junto con Agustín (bachiller) Tinoco de Argüello [primos hermanos de Juan Tinoco Rodríguez], y Nicolás Díaz (platero), es albacea de María de Argüello (madre de Agustín y José). Venden un negro propiedad de María de Argüello a José Sánchez de León el 21 de abril de 1662.
(A.G.N.P.: Notaría No. 4, año 1662. F.485)
9. MT-C-1662/--/-. Puebla, Pue., 22 de abril de 1662. Nicolás Díaz [de Torres], platero y viudo de Ana [Tinoco] de Argüello, renuncia en nombre de su hija "niña" Lucía de Argüello, ante José y Agustín Tinoco de Argüello a la herencia que le corresponde a su hija por haber recibido él dote en el momento de su matrimonio. La herencia la deja María de Argüello. No dice qué es lo que deja.
(A.G.N.P.: Notaría No. 4, año 1662, F.485)

10. MT-C-1662/12/15. José Tinoco de Argüello, maestro platero y vecino de Puebla, Pue. compra una mulata de nombre Josefa. a Juan Bautista Vázquez de Castelo y María de la Rea (marido y mujer), vecinos de Puebla. Pue.; el 15 de diciembre de 1662.
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, año 1662)
11. MT-B-1591/06/17. Bautizo de Bernabé Tinoco de Cuenca [tío del pintor Juan Tinoco Rodríguez], hijo de Diego Hernández Tinoco y de Francisca de Cuenca, el 17 de junio de 1591. Padrinos: Juan Benito y Francisca Ruiz. Bautizó el reverendo Pedro Pérez Pinto.
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles No.1, F.187v.)
12. MT-M-1612/01/22. Matrimonio en la parroquia de San José de Puebla, el 22 de enero de 1612, entre Bernabé Tinoco (hijo de Diego Hernández Tinoco y Francisca de Cuenca) y Melchora Vázquez [de los Reyes] (hija de Melchor Vázquez y María de los Angeles). Testigos: Francisco Madrid, Bartolomé López y Juan de Roa. Casó: el Lic. Francisco de (?).
(A.S.M.P.: San José, Libro de Matrimonios de Españoles 1605-1620).
13. MT-B-1630/08/27. Bautismo de Agustina, Hija de la Iglesia, el 27 de agosto de 1630 [No especifica en dónde].
Padrino: Bernabé Tinoco. Bautizó: José Sánchez.
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles, No. 4 (1624 - 1636), F. 279v).
14. NT-B-1617/01/17. Es bautizado Melchor Tinoco de los Reyes, hijo mayor de Bernabé Tinoco, el 17 de enero de 1617 en el Sagrario de la Catedral de Puebla. Hijo de Bernabé Tinoco y Melchora de los Reyes. Hermano de Bernabé, Jacinto, Juan, María e Ignacio.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)
15. NT-B-1618/06/17. Bautizo de Bernabé Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y Melchora de los Reyes, el 17 de junio de 1618, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)
16. NT-B-1623/04/05. Bautizo de María Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y de Melchora de los Reyes, el 05 de abril de 1623, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)
17. NT-B-1624/07/09. Bautizo de Ignacio Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y de Melchora de los Reyes, el 09 de julio de 1624, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)
18. NT-B-1627/08/24. Bautizo de Jacinto Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y de Melchora de los Reyes, el 24 de agosto de 1627, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)
19. MT-C-1651/04/26. Puebla, Pue., 26 de abril de 1651. Se celebró un contrato de asociación mercantil entre Juan de Ávalos, vecino del pueblo de San Andrés Chalchicomula, de la Jurisdicción de Tepeaca, que aporta 1050 pesos en reales y Bernabé Tinoco. En ese documento se indica que Bernabé era vecino de la ciudad de los Ángeles y que residía en San Andrés Chalchicomula, en donde era vecino de Juan de Ávalos. En dicha asociación, Bernabé "aportó 2272 pesos, para comprar y vender mercaderías, semillas, ganado y otras cosas, repartiéndose por mitad tanto las ganancias como las posibles pérdidas".
(A.G.N.P.: Notaría de Tepeaca, año de 1651, Escribano: Luis Cancino de Rioja)
20. MT-T-1657/02/18. Bernabé Tinoco de Cuenca, vecino de Puebla, hijo de Diego Hernández Tinoco y Francisca de Cuenca (ambos difuntos y vecinos de Puebla), hace testamento en la Ciudad de Puebla el 18 de febrero de 1657.
Esposo de Melchora de los Reyes.
Declara ser padre de José, Melchor, María (esposa de Diego de Urrutia) e Ignacio Tinoco.

En testamento, recomienda a su esposa Melchora de los Reyes que "en el mueble de su casa haga memoria inventario para la partición entre ella y sus hijos, a quienes pido la hagan con toda paz y conformidad, ya que todos son mayores de edad". Al morir, declara que tiene en su poder cien reales, y no más".

En Testamento dice que:

a). Posee diez viviendas repartidas en dos casas en las calles de Herreros (hacia San Sebastián) y en los portales del altillo (hacia el tianguis de San Pablo). Están grabadas con 2900 pesos en censos.

b). Tiene un servicio de 1000 pesos sobre la hacienda de Francisco [...] Buencastillo.

c). Funda capellanía con 1000 pesos

En el mismo documento, Bernabé Tinoco declara "que tiene en su poder dos blandones de plata que pertenecen a la Cofradía de la Virgen de la Soledad de la ciudad de Tlaxcala, y se me deben sobre ellos sesenta y ocho pesos; estos pagados, que se entreguen" [Quizás él mismo era cofrade]. Al morir, tenía cien pesos de ceras, en poder de su hijo Joseph Tinoco.

(A.G.N.P.: Notaría No. 4, Escribano: Alonso Corona, Libro de Testamentos, año 1657. Fs.32 a 35v).

21. MT-C-1654/--/-. María Tinoco de los Reyes otorga poder a su marido Diego de Urutia, vecino de Tlaxcala, para que en su nombre cobre la herencia paterna (de Bernabé Tinoco de Cuenca) para ella y sus hijos, así como la dote que junto con su difunto suegro invirtió en negocios de paños y otras lanas.

(A.G.N.P.: Notaría No. 4, año 1654, Fs.683 a 690v)

22. MT-E-1664/10/18. Entierro en San Marcos, Puebla, Pue., el 18 de octubre de 1664, de Melchora de los Reyes, viuda de Bernabé Tinoco de Cuenca, y vecina de Puebla. Testamento ante Juan López, escribano real. Albacea: José Tinoco, su hijo.

(A.S.M.P.: Libro de Entierros Españoles No. 2, F.7)

23. NT-B-1629/02/12. Bautizo de Diego Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 12 de febrero de 1629, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles No. 4 (1624-1636), F.205)

24. NT-B-1630/09/10. Bautizo de Blas Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 10 de septiembre de 1630, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

25. MT-B-1631/11/07. Bautizo de Simón Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco y Agustina Rodríguez, el 07 de noviembre de 1631, en el Sagrario de la Catedral. Padrino: Juan Gutiérrez de Padilla, Clérigo maestro de Capilla de la Catedral. Bautizó: Pedro Serrano.

(A.S.M.P.: Bautizos de Españoles, Libro 4, F. 332)

26. NT-B-1634/04/18. Bautizo de José Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 18 de abril de 1634, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

27. NT-B-1646/07/14. Bautizo de María Tinoco Rodríguez, hija de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 14 de julio de 1646, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla).

28. NT-C-1634/--/-. Juan Tinoco de Cuenca aparece en el libro de Pretendientes a prebendas y curatos, años 1634-1758.

(A.G.I.: Indiferente General, L.2998)

29. NT-C-1660/--/--. Juan Tinoco de Cuenca aparece en la Relación de Méritos de personas eclesiásticas, años 1660-1663.
(A.G.I.: Indiferente General, L.196)

30. NT-C-1659/--/--. Juan Tinoco de Cuenca aparece en la Relación de Méritos de personas seculares, años 1659-1660.
(A.G.I.: Indiferente General, L.118)

31. NT-C-1661/--/--. Juan Tinoco de Cuenca, presbítero de la capellanía fundada por Diego Díaz Calderón (muerto en 1629), en la Capilla del Rosario en Santo Domingo, en 1661. Hijo de Diego [¿Hernández?] Tinoco de Cuenca, mercader de la Ciudad de México. Documento de 119 Fs.
(A.G.N.: Tierras, Vol. 2946)

32. MT-C-1660/08/07. Certificado expedido por el secretario de la Real y Pontificia Universidad de México, el 07 de agosto de 1660, en el que constan las fechas de obtención de grados, así como las cátedras que ocupó Juan Tinoco de Cuenca, en dicha Universidad.

a). Grado de Bachiller en Filosofía: 09 de febrero de 1652. Examinó: Mtro. F. Juan de Herrera (Cátedra de Sagrada Teología).

b). Bachiller en Cánones: 11 de marzo de 1657. Examinó: Dr. Juan Bautista de Arce (Cátedra primero de Leyes)

c). Substituto y regente de la Cátedra sexta de Decretales, en lugar del Dr. Juan Osorio de Herrera, por orden del rector Dr. Juan Díaz de la Barrera. Del 24 de junio de 1657 al 10 de septiembre de 1657.)

d). Substituto de la Cátedra primera de Filosofía, en lugar del Mtro. Fr. Francisco Hernández, nombramiento por el rector Dr. Juan de Poblete. Del 24 de junio de 1654 al 07 de agosto de 1654.

e). Oficio de Conciliario por elección, a partir de noviembre de 1657.

f). Firma el certificado Cristobal Bernardo de la Plaza, secretario de la Real y Pontificia Universidad de México por orden del rector Dr. José del Castillo Barrientos, en México a 07 de agosto de 1660. Se anexa legalización firmada por Alonso de Pereda Torres, Nicolás Arauz y Manuel Saviviana [sic.] el 09 de agosto de 1660, por el Santo Oficio.

(A.G.I.: Indiferente General [118] No.97)

33. MT-C-1663/11/06. Documento sin referencia, sólo fecha, en Madrid a 06 de noviembre de 1663. Relación de grados y cargos de Juan Tinoco de Cuenca, presbítero.

a). Bachiller en la Facultad de Filosofía de la Real y Pontificia Universidad de México el 09 de febrero de 1652.

b). Sustituye y regenta la Cátedra prima de Filosofía desde el 24 de junio de 1654 al 07 de septiembre de 1654.

c). Bachiller en la Facultad de Cánones, el 11 de mayo de 1656.

d). Sustituye en la Cátedra sexta de Decretales en la misma fecha que la de Filosofía.

e). Le ordena sacerdote el arzobispo de México Mateo Segá de Bugueiro, en 1658.

f). Licencia para administrar el sacramento de la penitencia en México, en 1661.

g). Misma licencia para administrarla en Puebla.

h). Se complementa el presente documento según datos del Sec. de la R. y P. U. de México, Cristobal Bernardo de la Plaza y de Juan de Díaz [Sic.], notario de la Audiencia Arzobispal de México

(A.G.I.: Indiferente General 196 No.114)

34. MT-E-1664/12/29. José Tinoco de los Reyes se enterró el 29 de diciembre 1664 en el Convento de San Agustín. Se declara platero y que había estado casado con María de Aranda (en segundas nupcias). Recibió los Santos Sacramentos. No otorgó testamento porque no tuvo de qué.

(A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles No. 2 (1663-1673), F.11v).

35. MT-C-1691/09/09. María de Aranda, esposa de José Tinoco [de los Reyes, Platero] y madre de Nicolás Alfonso Tinoco, natural y vecino de Puebla, Pue., casado con Ignacia de la Rosa, natural y vecina de Puebla, Pue., hija de la Obra Pía de Rodrigo de León en la Cofradía del Rosario en Santo Domingo, y criada por el Regidor Alonso Díaz de Herrera, patrón de la Obra Pía; todo ello según consta en carta de Dote del 09 de septiembre de 1691.
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, año 1691, Escribano: Antonio de Robles y Sámano).
36. MT-C-1644/--/--. Constancia por la que Diego Tinoco [¿Rodríguez?], vecino y labrador en jurisdicción del pueblo de Tecamachalco, hace un pago de 20 pesos de oro común por derechos de composición de títulos de tierras de labor y una hacienda que posee en dicha jurisdicción.
(A.G.N.P.: Notaría de Tepeaca, año 1644, Fs. 134 a 135v).
37. NT-C-1653/10/25. 25 de octubre de 1653, Capilla de Nuestra Señora del Rosario en Santo Domingo, Puebla. Diego Tinoco y Francisca de la Torre cobran parte de una Dote de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario.
(CONDUMEX: FondoCCXXXII, Libro de Cuentas 1586-1693, F.368v).
38. MT-C-1675/09/--. Diego Tinoco [Rodríguez] fue testigo del contrato por el que Bartolomé Palomares, abuelo y administrador del niño de 13 años José Cabello se coloca como aprendiz del maestro platero Juan Hidalgo Infante, vecino de Puebla.
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja 19, Libro de septiembre de 1675, foja 20).
39. MT-E-1700/12/23. Diego Tinoco [Rodríguez] fue enterrado el 23 de diciembre de 1700, en la Iglesia del Convento de Religiosos del Señor San Gerónimo de Puebla. Al morir, estaba casado con Francisca de Torres.
(A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles No. 5, F. 31v).
40. MT-B-1641/10/27. Juan Tinoco Rodríguez. fue hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez de Pliego. Se bautizó el 27 de octubre de 1641, en el Sagrario de la Catedral de Puebla
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles. núm. 5 (1636 - 1649). F.241)
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México. Puebla)
41. MT-M-1664/09/16. Matrimonio entre Juan Tinoco (Pintor) y María Gutiérrez de Huesca, el 16 de septiembre de 1664. en el Sagrario e la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla).
(A.S.M.P.: Libro 4 de Matrimonios de Españoles. año 1660-1669, F. 108).
42. MT-C-1670/02/20. En el Recibo de la Dote que Juan Tinoco (el pintor) obtuvo al casarse con María Gutiérrez de Huesca, su mujer, el 20 de febrero de 1670, declara que era natural y vecino de la ciudad de los Ángeles, maestro del arte de pintor. Como dote, Juan Tinoco recibió "trescientos pesos de oro común de la obra pía de Juan Gutiérrez de Huesca, tío difunto de la desposada". En caso de fallecimiento de la esposa sin hijos, él se compromete a devolver la dote a la obra pía, "para que con ellos se case otra huérfana, en conformidad de la voluntad del instituyente".
(A.G.N.P.: Notaría No. 3, año 1670, Fs. 93 y 93v. Escribano: Nicolás Gallegos).
43. MT-B-1672/04/08. Bautizo de Miguel Tinoco de Gálvez, hijo de Juan Tinoco y María Gutiérrez, el 08 de abril de 1672.
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles, núm. 9 (1670 - 1676), F.91).
44. NT-B-1668/08/21. Bautizo de María Tinoco Gutiérrez de Huesca, hija de Juan Tinoco (Pintor) y María Gutiérrez de Huesca, el 21 de agosto de 1668, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

45. MT-C-1699/07/13. El pintor Juan Tinoco recibió un peso, de los señores albaceas (no se dice de quién). don Tadeo Delgado (clérigo presbítero) y de don Diego de Escobar Salmerón y Castro, y de don Alfonso de los Reyes, "por la tasación de los cuadros y hechuras". Para que conste, lo firmó el 13 de julio de 1699 (el documento muestra la firma autógrafa del pintor). (A.G.N.P.: Notaría No. 6, año 1699. Caja 28).

46. MV-M-1687/12/08. Juan Tinoco Rodríguez fue testigo de la boda de Juan de Villalobos y Micaela Ruíz el 08 de diciembre de 1687, en la Iglesia de San José de Puebla (A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No. 7 (1679 - 1688), F. 326v).

47. MT-T-1703/07/26. En el testamento del pintor Juan Tinoco Rodríguez afirma ser hijo de Juan Tinoco y Agustina Rodríguez, casado con María [Gutiérrez] de Huesca y Gálvez, padre de Miguel (presbítero), María (27 años aprox.) y Juana (25 años aprox.). Nombra por albaceas a su mujer y su hijo Miguel. Firman el documento el bachiller Dr. Martín de Vallarta, el bachiller Antonio Ruíz de Araus, y Juan [mutilado] como testigos, además del notario Francisco Solano; en Puebla, Pue. el 26 de julio de 1703. Juan Tinoco no firma por no permitírsele su enfermedad. (A.G.N.P.: Notaría No. 6, Caja 35, Escribano: Francisco Solano. Testamentos, años 1703 a 1704, Fs. 63 a 68v.).

48. MT-E-1703/07/28. Fue enterrado el 28 de julio de 1703 (habiendo recibido los Santos óleos) en la Iglesia del Convento de San Gerónimo de Puebla. El Acta de Entierro declara que otorgó testamento ante Francisco Solano, Escribano Real y Público de Puebla. (A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles No. 5, foja 84v)

49. FILACTERIA: "Hijas mando en mi testamento, que se saque mi corazón, y se entierre en vuestro Choro, y con vosotras; para que esté muerto donde estuvo cuando vivía; y para mi memoria de las que os sucedieren en mi retrato poned este rótulo. Hijas rogad a Dios por quién os dió su Corazón, para que por las continuas oraciones vuestras, salga del Purgatorio, que temo muy dilatado. Y en el cielo le soy tan dichosa, yo me mostrase vuestro padre, pidiendo la vigorosa observancia de esta Casa. Ángeles, y junio 20 de 1694. Vuestro Padre Vivo, y Muerto". (Filacteria del retrato del Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, pintado por Juan Tinoco Rodríguez)

50. MT-M-1596/05/26. Francisco Hernández Tinoco, padre de Luis ÁLVAREZ Méndez y suegro de María Méndez. Esposo de Beatriz Álvarez. Fue consuegro de Don Francisco Méndez, que había sido Regidor de la ciudad de Puebla. Fue hermano de Diego Hernández Tinoco. (A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No.1 (1585 - 1615), F.58v).

51. NT-C-1586/--/--. Francisco Hernández Tinoco es acusado en la ciudad de Puebla por contratos ilícitos, en el año de 1586. (A.G.N.:Tierras, Vol.2935, Exp.61, F.2) (A.G.N.:Tierras, Vol.2956, Exp.147)

52. MT-C-1596/06/20. Puebla, Pue., 20 de junio de 1596. Venta de 1100 reses de Francisco Hernández Tinoco y su hijo Luis Álvarez Méndez (vecinos de Puebla, Pue.) a Francisco Rebolledo (vecino de Zacualpa), representado por Juan Mogollón. Las reses salen de la hacienda en el pueblo de Tlalixcoya. Se entregarán en Carrión, Atlixco. (A.G.N.P.: Notaría No.4, año 1596, Fs.473v a 475v)

53. MT-M-1596/05/26. Luis Álvarez Méndez se desposó el 26 de mayo de 1596 en la Catedral de Puebla con María Méndez. El fue hijo de Francisco Hernández Tinoco y de Beatriz Álvarez. Ella fue hija de Don Francisco Méndez ("vecino y regidor que fue de esta ciudad") y de su primera mujer María Ordóñez, difunta. Desposó el maestro Juan de Formicedo Leyva, con licencia del Licenciado Esquivel (firmante del testimonio), cura beneficiado de la Catedral. Por ser pnmos hermanos, dispensóSu Santidad el Papa Clemente VIII, "y aprobó la dicha dispensación y obedeció el Doctor Don Diego Romano, Obispo de Tlaxcala, por venir con los

requisitos necesarios". Veló a los susodichos el Doctor Pedro de Morales, Rector de la Compañía de Jesús. Fueron testigos del matrimonio (todos vecinos de Puebla) Martín Sarmiento de Oseguera (Alcalde Ordinario), Gaspar de Aguilar (Alguacil Mayor de Puebla) y Pedro de Anzures. La importancia de los testigos da una idea del rango social de los celebrantes.

(A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No.1 (1585 - 1615), F.58v).

54. NT-C-1650/01/15. Las casas de Simón Báez de Sevilla, en la calle de Ballesteros de la Ciudad de México, se rematan a favor de Diego Tinoco de Cuenca, vecino y mercader de la Cd. de México. El 08 de febrero de 1650, el Tribunal del Santo Oficio aprueba el remate con sus censos respectivos. Firman el documento Miguel de Almonazir, notario del Santo Oficio. Alonso de Herrera, vecino y mercader de la Ciudad de México, Pedro de Medina Rico, Inquisidor Visitor.

(A.G.I.: Inquisición, Becerro No.98, Dec.29, F.79)

55. NT-C-1671/--/--. Diego Tinoco de Cuenca (difunto, su viuda realiza el pleito) tiene pleito por un censo de 1612 en las casas que compro al Real Fisco (en 1665) que fueron de Simón Báez de Sevilla (esposo de Juana Tinoco, hija de Diego Tinoco y Catalina Enríquez).

La casa está en la calle del Aguila, frente a la escalerilla de la Catedral.

(A.G.N: Inquisición, Vol.603, Fs.200 a 232)

56. MT-C-1654/--/--. Poder de Agustina Rodríguez de Pliego, mujer legítima de Juan Tinoco [de Cuenca] (padres del pintor), y sus hermanos a Jacinto Pérez Delgado. Documento para exigir la parte de la herencia que les pertoca a Nicolasa de Saravia, viuda de Marcos, el mozo, Pérez Delgado, primo de Agustina Rodríguez de Pliego.

Comparecen 4 hermanos, vecinos de Puebla: Agustina Rodríguez de Pliego, mujer legítima de Juan Tinoco [de Cuenca], Diego Rodríguez. Simón Rodríguez de Aguilar y Graciela Rodríguez de Pliego, mujer legítima de José Ruiz. Los padres de los 4 hermanos, abuelos maternos del pintor (ambos difuntos en 1654), fueron Francisco Rodríguez y Mariana Hernández.

La madre de Mariana Hernández (ya difunta en 1654) fue Gabriela Díaz, casada con Juan Hernández (abuelos de los 4 hermanos, a quienes heredaron, y por lo tanto bisabuelos maternos del pintor). Los 4 hermanos del testamento se convierten en "herederos en concurso", de la abuela Gabriela Díaz, pues había otros 2 hermanos que estaban ausentes: Francisco Rodríguez de Pliego y Nicolás Rodríguez de Pliego. También había como heredero un primo hermano (nieto de Gabriela Díaz), Marcos Pérez Delgado, el mozo, difunto; así como los hermanos de éste Jacinto y Ana. Los padres de este último fueron Marcos Pérez Delgado e Isabel Hernández, tíos de la madre del pintor, ambos ya difuntos. Marcos Pérez Delgado e Isabel Hernández fueron vecinos "del Ingenio de hacer azúcar, nombrado San Nicolás, en jurisdicción de Izúcar [hoy de Matamoros, en el Estado de Puebla]". En el poder, Agustina y Graciela Rodríguez de Pliego solicitan licencia a sus maridos, ambos presentes, "para otorgar esta escritura".

Se declara que, al fallecer los tíos Marcos Pérez Delgado e Isabel Hernández, quedó entre sus bienes el citado ingenio. Se hizo un pacto y concurso entre los tres hijos y herederos de la pareja, que fueron los hermanos, Jacinto, Marcos (el Mozo) y Ana Rodríguez Delgado, todos ellos vecinos de la provincia de Izúcar. Los 3 son primos de la madre del pintor.

Jacinto y Marcos se adosaron la propiedad del citado Ingenio de San Nicolás, "por mitad, en pago de sus legítimas herencias, con cargo de satisfacer y pagar las que le tocó a su hermana y coheredera" [supuestamente, ella ya había recibido dote]. Sin embargo, falta aún pagar el resto a su hermana, por lo que deciden administrar conjuntamente el ingenio hasta haberle pagado.

A los tres años, Marcos, recién casado con Nicolasa de Saravia, pide la administración para él solo, con el compromiso de aclarar cuentas en seis años más. Marcos muere año y medio más tarde y nombra herederas a su abuela Gabriela Díaz en 2/3 y a Nicolasa de Saravia en 1/3. Nicolasa administra el Ingenio por medio de su padre el escribano Eugenio de Saravia.

A los 6 meses le entrega el Ingenio a Jacinto a cambio de la dote, la herencia que le toca, así como los gastos de administración, incluyendo el sueldo de su padre. La parte de la abuela es dividida entre todos sus hijos y nietos vivos (12 personas). Son sus hijos quienes elaboran el documento en el que expresan su intención de recuperar la herencia y dar poder a Jacinto Pérez Delgado para ello, para descontar la dote y las deudas del Ingenio de la herencia que le toca a Nicolasa de Saravia.

Los hijos de Gabriela Díaz vivos, además de los ya nombrados, son: Juana de la Cruz, casado con Francisco Núñez Quintero, Juan Hernández de Pliego, Diego Hernández de Pliego, Catalina Díaz, casada con Miguel Núñez Monje (difunto). Los hijos de Catalina Díaz son: Diego Monje, Teresa Monje, José Mirón Monje y Francisco Núñez Monje. 10 de mayo de 1654. (A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

57. NT-C-1616/--/--. Diego Tinoco, portugués, tratante que vive en la calle de Tacuba. es acusado ante el Santo Oficio por no comer tocino.
(A.G.N.: Inquisición: Vol.312, Exp.40, Fs. 1 y 2).

58. NT-C-1642/--/--. Año de 1637, Fecha posible de muerte de Diego Tinoco y de su hijo Antonio Tinoco Enríquez, en Guatemala, camino a Filipinas, según se desprende de las declaraciones de su familia, concretamente de su viuda Catalina Enríquez, "La Tinoca".
(A.G.N.: Inquisición, Vol.405, Exp.6, F.393)

59. NT-C-1643/--/--. México. Josefa de los Angeles, mulata, hija ilegítima de Diego Tinoco (casado con Catalina Enríquez, "La Tinoca") y María de Siema, su esclava negra. Pedro, hijo de Josefa de los Angeles es libre.
(A.G.N.: Tierras: Vol.3099, Exp.34. Fs. 347 a 349)

60. NT-C-1642/--/--. Proceso contra Catalina Enríquez "La Tinoca", viuda de Diego Tinoco, por judaizante. Afirma tener 55 años de edad y que su hijo Antonio murió con su padre en Guatemala en un viaje a Filipinas. hace 5 ó 6 años. Ella se casa con Diego Tinoco como a los 15 ó 16 años de edad.
(A.G.N.: Inquisición. Vol.405, Exp.6. F. 393)

61. NT-C-1643/--/--. Venta de una mulata de Catalina Tinoco. "La Tinoca" en Zacatecas. Catalina Tinoco es en realidad Catalina Enríquez. casada con Diego Tinoco.
(A.G.N.: Tierras, Vol.3099, Exp.13. Fs.334 a 337)

62. NT-C-1649/--/--. Miguel Tinoco de la Cuenca es detenido con Jorge Jacinto Bazán camino a Oaxaca en la Ciudad de Puebla. Ambos han sido condenados por judaizantes y son detenidos por salir sin permiso, montar caballo. usar armas y no llevar el Sambenito. Miguel Tinoco Enríquez se cambia el apellido a Tinoco de la Cuenca para no ser identificado.
(A.G.N.: Inquisición. Vol.503, Exp.76. F.81)

63. NT-C-1642/--/--. Testificación ante el Santo Oficio de María Rivera contra Diego Tinoco por judaizante. Declara también que Juana Tinoco Enríquez está casada con Simón de Espinosa [Báez] y que tienen un "cajón de mercaderías en la plaza". Los hermanos Juan y Diego Juárez están emparentados con Simón Báez y viven en Michoacán.
(A.G.N.: Inquisición. Vol.415, Exp.1).

64. NT-C-1652/--/--. Auto de destierro del reino por judaizantes a Simón Báez de Sevilla [Espinosa], su mujer (Juana Tinoco Enríquez) y su hijo Gaspar. El destierro debe hacerse vía Sevilla, por lo que deben partir a Veracruz.
(A.G.N.: Inquisición, Vol.442, Exp.4. Fs. 158 a 169).

65. NT-C-1671/--/--. Diego Tinoco de Cuenca (difunto. su viuda realiza el pleito) tiene pleito por un censo de 1612 en las casas que compro al Real Fisco (en 1665) que fueron de Simón Báez de Sevilla (esposo de Juana Tinoco. hija de Diego Tinoco y Catalina Enríquez). La casa está en la calle del Aguila, frente a la escalerilla de la Catedral.
(A.G.N.: Inquisición, Vol.603, Fs.200 a 232)

66. NT-C-1656/--/--. Año 1652, Ciudad de México: Simón de Espinosa (Báez de Sevilla) -esposo de Juana Tinoco Enríquez- pide al Santo Oficio permiso para quedarse un año más en la Nueva España por no tener ni ropa ni abrigo con que viajar. Simón Báez, su esposa y su hijo han sido condenados al destierro vía Sevilla.

Año 1656, Orizaba: Acusación contra Simón de Espinosa por no haberse ido de la Nueva España en su momento.

Simón Báez [Súarez de Espinosa o Báez Sevilla] pide entonces un año más para vender su tienda en Orizaba y reunirse con su familia antes de partir todos a Veracruz. Se le concede la licencia. El seguimiento de la condena termina allí.

(A.G.N.: Inquisición, Vol.417, Exp.18, Fs.451 a 562).

ANEXO 4

**REFERENCIAS DOCUMENTALES DE LOS PERSONAJES MAS
IMPORTANTES RELACIONADOS CON EL PINTOR
JUAN TINOCO RODRÍGUEZ**

**REFERENCIAS DOCUMENTALES DE LOS PERSONAJES MÁS IMPORTANTES
RELACIONADOS CON EL PINTOR
JUAN TINOCO RODRÍGUEZ**

ÁLVAREZ MÉNDEZ, LUIS

1. MT-M-1596/05/26. Luis Álvarez Méndez se desposó el 26 de mayo de 1596 en la Catedral de Puebla con María Méndez. El fue hijo de Francisco Hernández Tinoco y de Beatriz Álvarez. Ella fue hija de Don Francisco Méndez ("vecino y regidor que fue de esta ciudad") y de su primera mujer María Ordóñez, difunta. Desposó el maestro Juan de Formicedo Leyva, con licencia del Licenciado Esquivel (firmante del testimonio), cura beneficiado de la Catedral. Por ser primos hermanos, dispensó Su Santidad el Papa Clemente VIII, "y aprobó la dicha dispensación y obedeció el Doctor Don Diego Romano, Obispo de Tlaxcala, por venir con los requisitos necesarios". Veló a los susodichos el Doctor Pedro de Morales, Rector de la Compañía de Jesús. Fueron testigos del matrimonio (todos vecinos de Puebla) Martín Sarmiento de Oseguera (Alcalde Ordinario), Gaspar de Aguilar (Alguacil Mayor de Puebla) y Pedro de Anzures. La importancia de los testigos da una idea del rango social de los celebrantes.
(A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No.1 (1585 - 1615), F.58v).

2. MT-C-1596/06/20. Puebla, Pue., 20 de junio de 1596. Venta de 1100 reses de Francisco Hernández Tinoco y su hijo Luis Álvarez Méndez (vecinos de Puebla, Pue.) a Francisco Rebolledo (vecino de Zacualpa), representado por Juan Mogollón. Las reses salen de la hacienda en el pueblo de Tlalixcoya. Se entregarán en Carrión. Atlixco.
(A.G.N.P.: Notaría No.4, año 1596, Fs.473v a 475v)

BÁEZ DE SEVILLA, SIMÓN

1. NT-C-1642/--/--. Testificación ante el Santo Oficio de María Rivera contra Diego Tinoco por judaizante. Declara también que Juana Tinoco Enriquez está casada con Simón de Espinosa [Báez] y que tienen un "cajón de mercaderías en la plaza". Los hermanos Juan y Diego Juárez están emparentados con Simón Báez y viven en Michoacán.
(A.G.N.: Inquisición, Vol.415. Exp.1).

2. NT-C-1650/01/15. Las casas de Simón Báez de Sevilla, en la calle de Ballesteros de la Ciudad de México, se rematan a favor de Diego Tinoco de Cuenca, vecino y mercader de la Ciudad de México. El 08 de febrero de 1650 el Tribunal del Santo Oficio aprueba el remate con sus censos respectivos. Miguel de Almonazir, notario del Santo Oficio. Alonso de Herrera, vecino y mercader de la Ciudad de México. Pedro de Medina Rico, Inquisidor Visitor.
(A.G.I.: Inquisición, Becerro No.98. Dec.29, F.79).

3. NT-C-1652/--/--. Auto de destierro del reino por judaizantes a Simón Báez de Sevilla [Espinosa], su mujer (Juana Tinoco Enriquez) y su hijo Gaspar. El destierro debe hacerse vía Sevilla, por lo que deben partir a Veracruz.
(A.G.N.: Inquisición, Vol.442. Exp.4. Fs. 158 a 169).

4. NT-C-1656/--/--. Año 1652, Cd. de Mex.: Simón de Espinosa (Báez de Sevilla) -esposo de Juana Tinoco Enriquez- pide al Santo Oficio permiso para quedarse un año más en la Nueva España por no tener ni ropa ni abrigo con que viajar. Simón Baez, su esposa y su hijo han sido condenados al destierro vía Sevilla.

Año 1656. Orizaba: Acusación contra Simón de Espinosa por no haberse ido de la Nueva España en su momento. Simón Báez [Súarez de Espinosa o Báez Sevilla] pide entonces un año más para vender su tienda en Orizaba y reunirse con su familia antes de partir todos a Veracruz. Se le concede la licencia. El seguimiento de la condena termina allí.
(A.G.N.: Inquisición, Vol.417. Exp.18, Fs.451 a 562).

5. NT-C-1671/--/--. Diego Tinoco de Cuenca (difunto, su viuda realiza el pleito) tiene pleito por un censo de 1612 en las casas que compro al Real Fisco (en 1665) que fueron de Simón Báez de Sevilla (esposo de Juana Tinoco, hija de Diego Tinoco y Catalina Enríquez). La casa está en la calle del Aguila, frente a la escalerilla de la Catedral.
(A.G.N.: Inquisición, Vol.603, Fs.200 a 232).

DÍAZ, GABRIELA

1. MT-M-1627/07/07. Bisabuela matema del pintor. Madre de Mariana Hernández, y esposa de Francisco Rodríguez. Esposa de Juan Hernández. Heredó "en concurso" a sus 4 nietos (Agustina y Graciela Rodríguez de Pliego, Diego RODRÍGUEZ y Simón Rodríguez de Aguilar). pues había otros 2 hermanos que estaban ausentes y su difunto nieto Marcos Rodríguez Delgado, el mozo (hijo de su hija Isabel Hernández). Su nieto Marcos, con sus hermanos Ana y Jacinto, estuvieron involucrados en la disposición testamentaria del Ingenio San Nicolás en Izúcar [hoy de Matamoros].
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

DÍAZ DE HERRERA, IGNACIA DE LA ROSA

1. NT-M-1690/12/10. Matrimonio entre Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda e Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera, el 10 de diciembre de 1690. en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones. México, Puebla).

2. MT-B-1691/06/24. Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera es madre de Manuela (bautizada el 24 de junio de 1691) y esposa de Nicolás Alfonso Tinoco. Es "hijastra" del Regidor Alonso Díaz de Herrera (testigo de la boda entre Manuela y Nicolás Alfonso, y padrino del bautizo de Manuela Tinoco Díaz de Herrera).
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles, No. 13. año 1691, F.214).

ENRÍQUEZ DE SILVA, CATALINA

NT-C-1642/--/--. Proceso contra Catalina Enriquez "La Tinoca", viuda de Diego Tinoco, por judaizante. Afirma tener 55 años de edad y que su hijo Antonio murió con su padre en Guatemala en un viaje a Filipinas, hace 5 ó 6 años. Ella se casa con Diego Tinoco como a los 15 ó 16 años de edad.
(A.G.N.: Inquisición, Vol.405. Exp.6, F. 393)

NT-C-1643/--/--. Venta de una mulata de Catalina Tinoco. "La Tinoca" en Zacatecas. Catalina Tinoco es en realidad Catalina Enriquez. casada con Diego Tinoco.
(A.G.N.: Tierras, Vol.3099. Exp.13, Fs.334 a 337)

GUTIERREZ DE HUESCA Y GÁLVEZ, MARÍA

1. Esposa de Juan Tinoco Rodríguez, el pintor. Madre de Miguel Tinoco de Gálvez, presbítero y bachiller. Hija de Gerónimo de Reinoso (el Recibo de Dote dice que de Juan de Osomo) y de Juana Gutiérrez de Huesca. No se sabe por qué tomó el nombre de la madre, en lugar del padre (Reinoso u Osomo). Fue Albacea del Testamento de su Esposo ante Francisco Solano, Escribano Real y Público.

2. MT-T-1703/07/26. En el Testamento de Juan Tinoco, el 26 de julio de 1703, aparece como esposa del moribundo. Ahí se declara que trajo una dote de trescientos pesos de oro común. (A.G.N.P.: Notaría No. 6, caja 35, Escribano Francisco Solano. Testamentos, años 1703 a 1704, Fs. 63 a 68v.)
(A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles No. 5, F. 84v).

3. MT-C-1670/--/--. No queda claro de quién era realmente hija (Juan de Osorio o Gerónimo Reinoso), y tal vez era huérfana, pues el Recibo de Dote dice: "En caso de fallecimiento de la esposa sin hijos, él se compromete a devolver la dote a la obra pía, para que con ellos se case otra huérfana, en conformidad de la voluntad del instituyente". El Recibo de Dote lo firmó un testigo, porque ella dijo no saber.
(A.G.N.P.: Notaría No. 3, Escribano Nicolás Gallegos, año 1670, Fs. 93 y 93v.).

HERNÁNDEZ DÍAZ, ISABEL

1. MT-M-1627/07/07. Tía de Agustina Rodríguez de Pliego (madre del pintor Juan Tinoco), esposa de Marcos Pérez Delgado. Ella, junto con su marido, deja en herencia al morir el Ingenio de San Nicolás a sus hijos. Tras diversos acontecimientos, parte de la herencia del Ingenio pertenecerá a la madre del pintor Juan Tinoco, Agustina Rodríguez de Pliego.
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

HERNÁNDEZ TINOCO, FRANCISCO

MT-M-1596/05/26. Francisco Hernández Tinoco, padre de Luis Álvarez Méndez y suegro de María Méndez. Esposo de Beatriz Álvarez. Fue consuegro de Don Francisco Méndez, que había sido Regidor de la ciudad de Puebla. Fue hermano de Diego Hernández Tinoco.
(A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No.1 (1585 - 1615), F.58v).

NT-C-1586/--/--. Francisco Hernández Tinoco es acusado en la ciudad de Puebla por contratos ilícitos, en el año de 1586.
(A.G.N.:Tierras, Vol.2935, Exp.61, F.2)
(A.G.N.:Tierras, Vol.2956, Exp.147)

MT-C-1596/06/20. Puebla, Pue., 20 de junio de 1596. Venta de 1100 reses de Francisco Hernández Tinoco y su hijo Luis Álvarez Méndez (vecinos de Puebla, Pue.) a Francisco Rebolledo (vecino de Zacualpa), representado por Juan Mogollón. Las reses salen de la hacienda en el pueblo de Tlaxicoya. Se entregarán en Carrion, Atlixco.
(A.G.N.P.: Notaría No.4, año 1596, Fs.473v a 475v)

MÉNDEZ, MARÍA

1. MT-M-1596/05/26. Luis Álvarez Méndez se desposó el 26 de mayo de 1596 en la Catedral de Puebla con María Méndez. El fue hijo de Francisco Hernández Tinoco y de Beatriz Álvarez. Ella fue hija de Don Francisco Méndez ("vecino y regidor que fue de esta ciudad") y de su primera mujer María Ordóñez, difunta.

Desposó el maestro Juan de Formicedo Leyva, con licencia del Licenciado Esquivel (firmante del testimonio), cura beneficiado de la Catedral. Por ser primos hermanos, dispensó Su Santidad el Papa Clemente VIII, "y aprobó la dicha dispensación y obedeció el Doctor Don Diego Romano, Obispo de Tlaxcala, por venir con los requisitos necesarios". Veló a los susodichos el Doctor Pedro de Morales, Rector de la Compañía de Jesús.

Fueron testigos del matrimonio (todos vecinos de Puebla) Martín Sarmiento de Oseguera (Alcalde Ordinario), Gaspar de Aguilar (Alguacil Mayor de Puebla) y Pedro de Anzures. La importancia de los testigos da una idea del rango social de los celebrantes.

(A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No.1 (1585 - 1615), F.58v).

PÉREZ DELGADO, MARCOS

1. MT-M-1627/07/07. Tío de Agustina Rodríguez de Pliego (madre del pintor Juan Tinoco), esposo de Isabel Hernández Díaz. El, junto con su esposa, deja en herencia al morir el Ingenio de San Nicolás a sus hijos. Tras diversos acontecimientos, parte de la herencia del Ingenio pertenecerá a la madre del pintor Juan Tinoco, Agustina Rodríguez de Pliego.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

PÉREZ DELGADO, MARCOS "EL MOZO"

1. MT-M-1627/07/07. Primo de Agustina Rodríguez de Pliego (madre del pintor Juan Tinoco), esposo de Nicolasa de Saravia. El, junto con sus hermanos, hereda el Ingenio de San Nicolás, en Izúcar. Al morir, deja su parte del Ingenio a su esposa y su abuela. Al morir su abuela Gabriela Díaz, ésta divide su parte entre todos sus descendientes, entre los que se encontraba la madre del pintor Juan Tinoco, Agustina Rodríguez de Pliego.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

PÉREZ DELGADO, JACINTO

1. MT-M-1627/07/07. Primo de Agustina Rodríguez de Pliego (madre del pintor Juan Tinoco). El, junto con sus hermanos, hereda el Ingenio de San Nicolás, en Izúcar. Al morir su hermano Marcos "El Mozo" Pérez Delgado -coadministrador junto con Jacinto Pérez Delgado del Ingenio-, éste hereda su parte a su esposa y su abuela Gabriela Díaz, ésta divide su parte entre todos sus descendientes, entre los que se encontraba la madre del pintor Juan Tinoco, Agustina Rodríguez de Pliego. El citado documento es un poder otorgado a Jacinto Pérez Delgado para reclamar la totalidad de la herencia a Nicolasa de Saravia para los herederos de Gabriela Díaz.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

RODRÍGUEZ DE PLIEGO, AGUSTINA

1. MT-M-1627/07/07. Matrimonio de Juan Tinoco [de Cuenca] (padre del pintor), hijo de Diego Hernández Tinoco y Francisca de Cuenca (primera esposa de Diego Hernández Tinoco), difuntos, con Agustina Rodríguez (hija de Francisco Rodríguez y Mariana Hernández) en la Catedral de Puebla, el 07 julio de 1627. Ambos naturales y vecinos de Puebla.

(A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No.4 (1615 - 1639), F.149).

2. MT-C-1654/--/--. Poder de Agustina Rodríguez de Pliego, mujer legítima de Juan Tinoco [de Cuenca] (padres del pintor), y sus hermanos a Jacinto Pérez Delgado. Documento para exigir la parte de la herencia que les pertoca a Nicolasa de Saravia, viuda de Marcos, el mozo, Pérez Delgado, primo de Agustina Rodríguez de Pliego.

Comparecen 4 hermanos, vecinos de Puebla: Agustina Rodríguez de Pliego, mujer legítima de Juan Tinoco [de Cuenca], Diego Rodríguez, Simón Rodríguez de Aguilar y Graciela Rodríguez de Pliego, mujer legítima de José Ruiz. Los padres de los 4 hermanos, abuelos maternos del pintor (ambos difuntos en 1654), fueron Francisco Rodríguez y Mariana Hernández.

La madre de Mariana Hernández (ya difunta en 1654) fue Gabriela Díaz, casada con Juan Hernández (abuelos de los 4 hermanos, a quienes heredaron, y por lo tanto bisabuelos maternos del pintor). Los 4 hermanos del testamento se convierten en "herederos en concurso", de la abuela Gabriela Díaz, pues había otros 2 hermanos que estaban ausentes: Francisco Rodríguez de Pliego y Nicolás Rodríguez de Pliego. También había como heredero un primo hermano (nieta de Gabriela Díaz), Marcos Pérez Delgado, el mozo, difunto; así como los hermanos de éste Jacinto y Ana. Los padres de este último fueron Marcos Pérez Delgado e Isabel Hernández, tíos de la madre del pintor, ambos ya difuntos. Marcos Pérez Delgado e Isabel Hernández fueron vecinos "del Ingenio de hacer azúcar, nombrado San Nicolás, en jurisdicción de Izúcar [hoy de Matamoros, en el Estado de Puebla]". En el poder, Agustina y Graciela Rodríguez de Pliego solicitan licencia a sus maridos, ambos presentes, "para otorgar esta escritura".

Se declara que, al fallecer los tíos Marcos Pérez Delgado e Isabel Hernández, quedó entre sus bienes el citado ingenio. Se hizo un pacto y concurso entre los tres hijos y herederos de la pareja, que fueron los hermanos, Jacinto, Marcos (el Mozo) y Ana Rodríguez Delgado, todos ellos vecinos de la provincia de Izúcar. Los 3 son primos de la madre del pintor.

Jacinto y Marcos se adosaron la propiedad del citado Ingenio de San Nicolás, "por mitad, en pago de sus legítimas herencias, con cargo de satisfacer y pagar las que le tocó a su hermana y coheredera" [supuestamente, ella ya había recibido dote]. Sin embargo, falta aún pagar el resto a su hermana, por lo que deciden administrar conjuntamente el ingenio hasta haberle pagado.

A los tres años, Marcos, recién casado con Nicolasa de Saravia, pide la administración para él solo, con el compromiso de aclarar cuentas en seis años más. Marcos muere año y medio más tarde y nombra heredera a su abuela Gabriela Díaz en 2/3 y a Nicolasa de Saravia en 1/3. Nicolasa administra el Ingenio por medio de su padre el escribano Eugenio de Saravia.

A los 6 meses le entrega el Ingenio a Jacinto a cambio de la dote, la herencia que le toca, así como los gastos de administración, incluyendo el sueldo de su padre. La parte de la abuela es dividida entre todos sus hijos y nietos vivos (12 personas). Son sus hijos quienes elaboran el documento en el que expresan su intención de recuperar la herencia y dar poder a Jacinto Pérez Delgado para ello, para descontar la dote y las deudas del Ingenio de la herencia que le toca a Nicolasa de Saravia.

Los hijos de Gabriela Díaz vivos, además de los ya nombrados, son: Juana de la Cruz, casada con Francisco Núñez Quintero, Juan Hernández de Pliego, Diego Hernández de Pliego, Catalina Díaz, casada con Miguel Núñez Monje (difunto). Los hijos de Catalina Díaz son: Diego Monje, Teresa Monje, José Mirón Monje y Francisco Núñez Monje. 10 de mayo de 1654. (A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

SARAVIA, NICOLASA DE

1. MT-M-1627/07/07. Esposa de Marcos "El Mozo" Pérez Delgado, primo de Agustina Rodríguez de Pliego (madre del pintor Juan Tinoco). Al morir su marido, ella, junto con la abuela de su marido Gabriela Díaz, hereda parte del Ingenio de San Nicolás. La administración del ingenio recae en su padre Eugenio de Saravia. Al morir Gabriela Díaz, ésta divide su parte entre todos sus descendientes, entre los que se encontraba la madre del pintor Juan Tinoco, Agustina Rodríguez de Pliego.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

TINOCO, DIEGO

1. NT-C-1616/--/--. Diego Tinoco, portugués, tratante que vive en la calle de Tacuba, es acusado ante el Santo Oficio por no comer tocino.
(A.G.N.: Inquisición: Vol.312, Exp.40, Fs. 1 y 2).
2. NT-C-1642/--/--. Año de 1637, Fecha posible de muerte de Diego Tinoco y de su hijo Antonio Tinoco Enríquez, en Guatemala, camino a Filipinas, según se desprende de las declaraciones de su familia, concretamente de su viuda Catalina Enríquez, "La Tinoca".
(A.G.N.: Inquisición, Vol.405, Exp.6, F.393)
3. NT-C-1643/--/--. México. Josefa de los Angeles, mulata, hija ilegítima de Diego Tinoco (casado con Catalina Enríquez, "La Tinoca") y María de Siema, su esclava negra. Pedro, hijo de Josefa de los Angeles es libre.
(A.G.N.: Tierras: Vol.3099, Exp.34, Fs. 347 a 349)

TINOCO DE ARANDA, NICOLÁS ALFONSO

1. NT-M-1690/12/10. Matrimonio entre Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda e Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera, el 10 de diciembre de 1690, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla).
2. MT-C-1691/--/--. Carta de Dote que otorga Nicolás Alfonso Tinoco, natural y vecino de Puebla, Pue., hijo de José Tinoco [de los Reyes, Platero] y María de Aranda, a Ignacia de la Rosa, natural y vecina de Puebla, Pue., hija de la Obra Pía de Rodrigo de León (Cofradía de Nuestra Señora del Rosario en Santo Domingo), y criada por el Regidor Alonso Díaz de Herrera, patrón de la Obra Pía.
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, año 1691, Escribano: Antonio de Robles y Sámano).
3. MT-C-1691. Puebla, Pue., 1691. Nicolás Alfonso Tinoco recibe dote de una obra Pía por casarse con una hija de dicha obra, Ignacia de la Rosa [Díaz de Herrera].
(A.G.N.P.: Notario Miguel García Fragoso, Caja 31, año 1691)
4. MT-B-1691/06/24. Nicolás Alfonso Tinoco de Aranda. Esposo de Ignacia de la Rosa Díaz de Herrera y padre de Manuela Tinoco Díaz de Herrera, bautizada el 24 de junio de 1691, en el Sagrario de la Catedral de Puebla. Padrinos: el regidor Alonso Díaz de Herrera y Magdalena Flores. Bautizó el Br. Bernardino Díaz de Herrera.
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles, No. 13, F.214).

TINOCO DE ARGÜELLO, JOSÉ

1. MT-B-1629/04/16. José Tinoco de Argüello, hijo de Pedro Tinoco y María de Argüello. Bautizado el 16 de abril 1629 en la Catedral de Puebla. Padrinos: Antonio García y Ana Martín (su mujer). Bautizó el padre Melchor Álvarez, ayudante de los curas.
(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles, No. 4 (1624 - 1636), F. 213v)
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)
2. NT-C-1645/--/--. En el libro de la Fábrica Espiritual [del Altar de los Reyes] de la Catedral de Puebla, por donación del maestrescuela Dr. Miguel de Poblete, se pagan retablos, tecali, tabernáculos y letras; hechos por: José Tinoco y Argüello (platero), Rodrigo de la Piedra (pintor), y Juan de la Mora (carpintero).
(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral. año 1645)

3. MT-T-1662/--/--. José (platero), junto con Agustín (bachiller) Tinoco de Argüello [primos hermanos de Juan Tinoco Rodríguez], y Nicolás Díaz (platero), es albacea de María de Argüello (madre de Agustín y José). Venden un negro propiedad de María de Argüello a José Sánchez de León el 21 de abril de 1662.

(A.G.N.P.: Notaría No. 4, año 1662, F.485)

4. MT-C-1662/--/--. Puebla, Pue., 22 de abril de 1662. Nicolás Díaz [de Torres], platero y viudo de Ana [Tinoco] de Argüello, renuncia en nombre de su hija "niña" Lucía de Argüello, ante José y Agustín Tinoco de Argüello a la herencia que le corresponde a su hija por haber recibido él dote en el momento de su matrimonio. La herencia la deja María de Argüello. No dice qué es lo que deja.

(A.G.N.P.: Notaría No. 4, año 1662, F.485)

5. MT-C-1662/12/15. José Tinoco de Argüello, maestro platero y vecino de Puebla, Pue., compra una mulata de nombre Josefa, a Juan Bautista Vázquez de Castelo y María de la Rea (marido y mujer), vecinos de Puebla, Pue.; el 15 de diciembre de 1662.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, año 1662)

TINOCO DE CUENCA, BERNABÉ

1. MT-B-1591/06/17. Bautizo de Bernabé Tinoco de Cuenca [tío del pintor Juan Tinoco Rodríguez], hijo de Diego Hernández Tinoco y de Francisca de Cuenca, el 17 de junio de 1591. Padrinos: Juan Benito y Francisca Ruiz. Bautizó el reverendo Pedro Pérez Pinto.

(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles No.1, F.187v.)

2. MT-M-1612/01/22. Matrimonio en la parroquia de San José de Puebla, el 22 de enero de 1612, entre Bernabé Tinoco (hijo de Diego Hernández Tinoco y Francisca de Cuenca) y Melchora Vázquez [de los Reyes] (hija de Melchor Vázquez y María de los Angeles). Testigos: Francisco Madrid, Bartolomé López y Juan de Roa. Casó: el Lic. Francisco de (?).

(A.S.M.P.: San José, Libro de Matrimonios de Españoles 1605-1620).

3. MT-B-1630/08/27. Bautismo de Agustina, Hija de la Iglesia, el 27 de agosto de 1630 [No especifica en dónde].

Padrino: Bernabé Tinoco. Bautizó: José Sánchez.

(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles. No. 4 (1624 - 1636), F. 279v).

4. MT-B-1617/01/17. Es bautizado Melchor Tinoco de los Reyes, hijo mayor de Bernabé Tinoco, el 17 de enero de 1617 en el Sagrario de la Catedral de Puebla. Hijo de Bernabé Tinoco y Melchora de los Reyes. Hermano de Bernabé, Jacinto, Juan, María e Ignacio.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones. México, Puebla)

5. NT-B-1618/06/17. Bautizo de Bernabé Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y Melchora de los Reyes, el 17 de junio de 1618, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

6. NT-B-1623/04/05. Bautizo de María Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y de Melchora de los Reyes, el 05 de abril de 1623, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

7. NT-B-1624/07/09. Bautizo de Ignacio Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y de Melchora de los Reyes, el 09 de julio de 1624, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

8. NT-B-1627/08/24. Bautizo de Jacinto Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco y de Melchora de los Reyes, el 24 de agosto de 1627, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

9. MT-C-1651/04/26. Puebla, Pue., 26 de abril de 1651. Se celebró un contrato de asociación mercantil entre Juan de Ávalos, vecino del pueblo de San Andrés Chalchicomula, de la Jurisdicción de Tepeaca, que aporta 1050 pesos en reales y Bernabé Tinoco. En ese documento se indica que Bernabé era vecino de la ciudad de los Ángeles y que residía en San Andrés Chalchicomula, en donde era vecino de Juan de Ávalos. En dicha asociación, Bernabé "aportó 2272 pesos, para comprar y vender mercaderías, semillas, ganado y otras cosas, repartiéndose por mitad tanto las ganancias como las posibles pérdidas".
(A.G.N.P.: Notaría de Tepeaca, año de 1651, Escribano: Luis Cancino de Rioja)

10. MT-T-1657/02/18. Bernabé Tinoco de Cuenca, vecino de Puebla, hijo de Diego Hernández Tinoco y Francisca de Cuenca (ambos difuntos y vecinos de Puebla), hace testamento en la Ciudad de Puebla el 18 de febrero de 1657.
Esposo de Melchora de los Reyes.
Declara ser padre de José, Melchor, María (esposa de Diego de Urrutia) e Ignacio Tinoco. En testamento, recomienda a su esposa Melchora de los Reyes que "en el mueble de su casa haga memoria inventario para la partición entre ella y sus hijos, a quienes pido la hagan con toda paz y conformidad, ya que todos son mayores de edad". Al morir, declara que tiene en su poder cien reales, y no más".

En Testamento dice que:

a). Posee diez viviendas repartidas en dos casas en las calles de Herreros (hacia San Sebastián) y en los portales del altillo (hacia el tianguis de San Pablo). Están grabadas con 2900 pesos en censos.

b). Tiene un servicio de 1000 pesos sobre la hacienda de Francisco [...] Buencastillo.

c). Funda capellania con 1000 pesos

En el mismo documento, Bernabé Tinoco declara "que tiene en su poder dos blandones de plata que pertenecen a la Cofradía de la Virgen de la Soledad de la ciudad de Tlaxcala, y se me deben sobre ellos sesenta y ocho pesos: estos pagados, que se entreguen" [Quizás él mismo era cofrade]. Al morir, tenía cien pesos de ceras, en poder de su hijo Joseph Tinoco.

(A.G.N.P.: Notaría No. 4, Escribano: Alonso Corona. Libro de Testamentos, año 1657. Fs.32 a 35v).

11. MT-C-1654/--/--. Maria Tinoco de los Reyes otorga poder a su marido Diego de Urrutia, vecino de Tlaxcala, para que en su nombre cobre la herencia paterna (de Bernabé Tinoco de Cuenca) para ella y sus hijos, así como la dote que junto con su difunto suegro invirtió en negocios de paños y otras lanas.

(A.G.N.P.: Notaría No. 4, año 1654, Fs.683 a 690v)

12. MT-E-1664/10/18. Entierro en San Marcos, Puebla, Pue., el 18 de octubre de 1664, de Melchora de los Reyes, viuda de Bernabé Tinoco de Cuenca, y vecina de Puebla. Testamento ante Juan López, escribano real. Albacea: José Tinoco, su hijo.

(A.S.M.P.: Libro de Entierros Españoles No. 2, F.7)

TINOCO DE CUENCA, DIEGO

1. NT-C-1650/01/15. Las casas de Simón Báez de Sevilla, en la calle de Ballesteros de la Ciudad de México, se rematan a favor de Diego Tinoco de Cuenca, vecino y mercader de la Cd. de México. El 08 de febrero de 1650, el Tribunal del Santo Oficio aprueba el remate con sus censos respectivos. Firman el documento Miguel de Almonazir, notario del Santo Oficio. Alonso de Herrera, vecino y mercader de la Ciudad de Mexico, Pedro de Medina Rico, Inquisidor Visitor.

(A.G.I.: Inquisición, Becerro No.98, Doc. 29, F.79)

2. NT-C-1661/--/--. Juan Tinoco de Cuenca, presbitero de la capellania fundada por Diego Díaz Calderón (muerto en 1629), en la Capilla del Rosario en Santo Domingo. Hijo de Diego Tinoco de Cuenca, mercader de la Ciudad de México. Documento de 119 Fs.
(A.G.N.:Tierras, Vol.2946)

3. NT-C-1671/--/--. Diego Tinoco de Cuenca (difunto, su viuda realiza el pleito) tiene pleito por un censo de 1612 en las casas que compro al Real Fisco (en 1665) que fueron de Simón Báez de Sevilla (esposo de Juana Tinoco, hija de Diego Tinoco y Catalina Enríquez). La casa está en la calle del Aguila, frente a la escalerilla de la Catedral.
(A.G.N: Inquisición, Vol.603, Fs.200 a 232)

TINOCO DE CUENCA, JUAN

1. Padre de Diego, de Blás, de José, de Juan (el pintor) y de María. Esposo de Agustina Rodríguez de Pliego. Hijo de Diego Hernández Tinoco y de Francisca de Cuenca. Vecino y natural de Puebla. Murió antes de 1664.

2. MT-B-1629/02/12. Bautizo de Diego Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 12 de febrero de 1629, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

3. NT-B-1630/09/10. Bautizo de Blas Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 10 de septiembre de 1630, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

4. MT-B-1631/11/07. Bautizo de Simón Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco y Agustina Rodríguez, el 07 de noviembre de 1631, en el Sagrario de la Catedral. Padrino: Juan Gutiérrez de Padilla. Clérigo maestro de Capilla de la Catedral. Bautizó: Pedro Serrano.
(A.S.M.P.: Bautizos de Españoles, Libro 4, F. 332)

5. MT-B-1634/04/18. Bautizo de José Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 18 de abril de 1634, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

6. MT-B-1641/10/27. Bautizo de Juan Tinoco Rodríguez (Pintor), hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 27 de octubre de 1641, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

7. NT-B-1646/07/14. Bautizo de María Tinoco Rodríguez, hija de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 14 de julio de 1646, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla).

8. NT-C-1634/--/--. Juan Tinoco de Cuenca aparece en el libro de Pretendientes a prebendas y curatos, años 1634-1758.
(A.G.I.: Indiferente General, L.2998)

9. NT-C-1660/--/--. Juan Tinoco de Cuenca aparece en la Relación de Méritos de personas eclesiásticas, años 1660-1663.
(A.G.I.: Indiferente General, L.196)

10. NT-C-1659/--/--. Juan Tinoco de Cuenca aparece en la Relación de Méritos de personas seculares, años 1659-1660.
(A.G.I.: Indiferente General, L.118)

11. NT-C-1661 ---/--. Juan Tinoco de Cuenca, presbítero de la capellania fundada por Diego Diaz Calderón (muerto en 1629), en la Capilla del Rosario en Santo Domingo, en 1661. Hijo de Diego [¿Hernández?] Tinoco de Cuenca, mercader de la Ciudad de México. Documento de 119 Fs. (A.G.N.: Tierras, Vol. 2946)

12. MT-C-1660/08/07. Certificado expedido por el secretario de la Real y Pontificia Universidad de México, el 07 de agosto de 1660, en el que constan las fechas de obtención de grados, así como las cátedras que ocupó Juan Tinoco de Cuenca, en dicha Universidad.

a). Grado de Bachiller en Filosofía: 09 de febrero de 1652. Examinó: Mtro. F. Juan de Herrera (Cátedra de Sagrada Teología).

b). Bachiller en Cánones: 11 de marzo de 1657. Examinó: Dr. Juan Bautista de Arce (Cátedra primero de Leyes)

c). Substituto y regente de la Cátedra sexta de Decretales, en lugar del Dr. Juan Osorio de Herrera, por orden del rector Dr. Juan Díaz de la Barrera. Del 24 de junio de 1657 al 10 de septiembre de 1657.)

d). Substituto de la Cátedra primera de Filosofía, en lugar del Mtro. Fr. Francisco Hernández, nombramiento por el rector Dr. Juan de Poblete. Del 24 de junio de 1654 al 07 de agosto de 1654.

e). Oficio de Conciliario por elección, a partir de noviembre de 1657.

f). Firma el certificado Cristobal Bernardo de la Plaza, secretario de la Real y Pontificia Universidad de México por orden del rector Dr. José del Castillo Barrientos, en México a 07 de agosto de 1660. Se anexa legalización firmada por Alonso de Pereda Torres, Nicolás Arauz y Manuel Saviviana [sic.] el 09 de agosto de 1660, por el Santo Oficio.

(A.G.I.: Indiferente General [118] No.97)

13. MT-C-1663/11/06. Documento sin referencia, sólo fecha, en Madrid a 06 de noviembre de 1663. Relación de grados y cargos de Juan Tinoco de Cuenca, presbítero.

a). Bachiller en la Facultad de Filosofía de la Real y Pontificia Universidad de México el 09 de febrero de 1652.

b). Sustituye y regenta la Cátedra prima de Filosofía desde el 24 de junio de 1654 al 07 de septiembre de 1654.

c). Bachiller en la Facultad de Cánones, el 11 de mayo de 1656.

d). Sustituye en la Cátedra sexta de Decretales en la misma fecha que la de Filosofía.

e). Le ordena sacerdote el arzobispo de México Mateo Segá de Bugueiro, en 1658.

f). Licencia para administrar el sacramento de la penitencia en México, en 1661.

g). Misma licencia para administrarla en Puebla.

h). Se complementa el presente documento según datos del Sec. de la R. y P. U. de México, Cristobal Bernardo de la Plaza y de Juan de Díaz [Sic.], notario de la Audiencia Arzobispal de México.

(A.G.I.: Indiferente General 196 No.114)

TINOCO ENRÍQUEZ, MIGUEL

NT-C-1649/--/--. Miguel Tinoco de la Cuenca es detenido con Jorge Jacinto Bazán camino a Oaxaca en la Ciudad de Puebla. Ambos han sido condenados por judaizantes y son detenidos por salir sin permiso, montar caballo, usar armas y no llevar el Sambenito. Miguel Tinoco Enríquez se cambia el apellido a Tinoco de la Cuenca para no ser identificado.

(A.G.N.: Inquisición, Vol.503. Exp.76, F.81)

TINOCO ENRÍQUEZ, JUANA

1. NT-C-1642/--/. Testificación ante el Santo Oficio de María Rivera contra Diego Tinoco por judaizante. Declara también que Juana Tinoco Enriquez está casada con Simón de Espinosa [Báez] y que tienen un "cajón de mercaderías en la plaza". Los hermanos Juan y Diego Juárez están emparentados con Simón Báez y viven en Michoacán.

(A.G.N.: Inquisición, Vol.415, Exp.1).

2. NT-C-1652/--/. Auto de destierro del reino por judaizantes a Simón Báez de Sevilla [Espinosa], su mujer (Juana Tinoco Enriquez) y su hijo Gaspar. El destierro debe hacerse vía Sevilla, por lo que deben partir a Veracruz.

(A.G.N.: Inquisición, Vol.442, Exp.4, Fs. 158 a 169).

3. NT-C-1671/--/. Diego Tinoco de Cuenca (difunto, su viuda realiza el pleito) tiene pleito por un censo de 1612 en las casas que compro al Real Fisco (en 1665) que fueron de Simón Báez de Sevilla (esposo de Juana Tinoco, hija de Diego Tinoco y Catalina Enríquez).

La casa está en la calle del Aguila, frente a la escalerilla de la Catedral.

(A.G.N.: Inquisición, Vol.603, Fs.200 a 232)

TINOCO DE LOS REYES, JOSÉ

1. MT-T-1657/02/18. José Tinoco de los Reyes, hijo de Bernabé Tinoco de Cuenca y Melchora de los Reyes. Encargado de disponer cómo enterrar a su padre. Esposo de Juana Muñoz, de quien era viudo al morir su padre Bernabé (18 de febrero 1657). Padre de José Tinoco (¿carpintero?). Al morir su padre, tenía en su poder cien pesos de ceras. Albacea junto con su madre, del testamento de su padre. Nació antes de 1632.

(A.G.N.P.: Notaría No. 4. año 1657, Fs.32 a 35v)

2. MT-E-1664/12/29. José Tinoco de los Reyes se enterró el 29 de diciembre 1664 en el Convento de San Agustín. Se declara platero y que había estado casado con María de Aranda (en segundas nupcias). Recibió los Santos Sacramentos. No otorgó testamento porque no tuvo de qué.

(A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles No. 2 (1663-1673). F.11v).

3. MT-C-1691/09/09. María de Aranda, esposa de José Tinoco [de los Reyes, Platero] y madre de Nicolás Alfonso Tinoco, natural y vecino de Puebla, Pue., casado con Ignacia de la Rosa, natural y vecina de Puebla, Pue., hija de la Obra Pía de Rodrigo de León en la Cofradía del Rosario en Santo Domingo, y criada por el Regidor Alonso Díaz de Herrera, patrón de la Obra Pía: todo ello según consta en carta de Dote del 09 de septiembre de 1691.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, año 1691, Escribano: Antonio de Robles y Sámano).

TINOCO RODRÍGUEZ, DIEGO

1. MT-B-1629/02/12. Bautizo de Diego Tinoco Rodríguez, hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez, el 12 de febrero de 1629, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles No. 4 (1624-1636). F.205)

2. MT-C-1644/--/. Constancia por la que Diego Tinoco [¿Rodríguez?], vecino y labrador en jurisdicción del pueblo de Tecamachalco, hace un pago de 20 pesos de oro común por derechos de composición de títulos de tierras de labor y una hacienda que posee en dicha jurisdicción.

(A.G.N.P.: Notaría de Tepeaca, año 1644, Fs. 134 a 135v).

3. NT-C-1653/10/25. 25 de octubre de 1653. Capilla de Nuestra Señora del Rosario en Santo Domingo, Puebla. Diego Tinoco y Francisca de la Torre cobran parte de una Dote de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario.
(CONDUMEX: Fondo CCXXXII, Libro de Cuentas 1586-1693, F.368v).

4. MT-C-1675/09/--. Diego Tinoco [Rodríguez] fue testigo del contrato por el que Bartolomé Palomares, abuelo y administrador del niño de 13 años José Cabello se coloca como aprendiz del maestro platero Juan Hidalgo Infante, vecino de Puebla.
(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja 19, Libro de septiembre de 1675, foja 20).

5. MT-E-1700/12/23. Diego Tinoco [Rodríguez] fue enterrado el 23 de diciembre de 1700, en la Iglesia del Convento de Religiosos del Señor San Gerónimo de Puebla. Al morir, estaba casado con Francisca de Torres.
(A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles No. 5, F. 31v).

TINOCO RODRÍGUEZ, JUAN

1. MT-B-1641/10/27. Juan Tinoco Rodríguez, fue hijo de Juan Tinoco de Cuenca y Agustina Rodríguez de Pliego. Se bautizó el 27 de octubre de 1641, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles, No. 5 (1636 - 1649), F.241)
(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

Tuvo cuatro hermanos mayores: Diego, Blás, Simón y José; así como una hermana menor: María.

2. MT-M-1664/09/16. Matrimonio entre Juan Tinoco (Pintor) y Maria Gutiérrez de Huesca, el 16 de septiembre de 1664, en el Sagrario e la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla).
(A.S.M.P.: Libro 4 de Matrimonios de Españoles. año 1660-1669, F. 108).

3. MT-C-1670/02/20. En el Recibo de la Dote que Juan Tinoco (el pintor) obtuvo al casarse con María Gutiérrez de Huesca, su mujer, el 20 de febrero de 1670, declara que era natural y vecino de la ciudad de los Ángeles, maestro del arte de pintor. Como dote, Juan Tinoco recibió "trescientos pesos de oro común de la obra pía de Juan Gutiérrez de Huesca, tío difunto de la desposada". En caso de fallecimiento de la esposa sin hijos, él se compromete a devolver la dote a la obra pía, "para que con ellos se case otra huérfana, en conformidad de la voluntad del instituyente".

(A.G.N.P.: Notaría No. 3, año 1670, Fs. 93 y 93v. Escribano: Nicolás Gallegos).

4. MT-B-1672/04/08. Bautizo de Miguel Tinoco de Gálvez, hijo de Juan Tinoco y María Gutiérrez, el 08 de abril de 1672.

(A.S.M.P.: Libro de Bautizos de Españoles, núm. 9 (1670 - 1676), F.91).

5. NT-B-1668/08/21. Bautizo de Maria Tinoco Gutiérrez de Huesca, hija de Juan Tinoco (Pintor) y María Gutiérrez de Huesca, el 21 de agosto de 1668, en el Sagrario de la Catedral de Puebla.

(A.G.N.: I.G.I.-Mormones, México, Puebla)

6. MT-C-1699/07/13. El pintor Juan Tinoco recibió un peso, de los señores albaceas (no se dice de quién), don Tadeo Delgado (clérigo presbítero) y de don Diego de Escobar Salmerón y Castro, y de don Alfonso de los Reyes. "por la tasación de los cuadros y hechuras". Para que conste, lo firmó el 13 de julio de 1699 (el documento muestra la firma autógrafa del pintor).

(A.G.N.P.: Notaría No. 6, año 1699, Caja 28).

7. MV-M-1687/12/08. Fue testigo de la boda de Juan de Villalobos y Micaela Ruiz el 08 de diciembre de 1687, en la Iglesia de San José de Puebla (A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles, No. 7 (1679 - 1688), F. 326v).

8. MT-T-1703/07/26. En el testamento del pintor Juan Tinoco Rodríguez afirma ser hijo de Juan Tinoco y Agustina Rodríguez, casado con María [Gutiérrez] de Huesca y Gálvez, padre de Miguel (presbítero), María (27 años aprox.) y Juana (25 años aprox.). Nombra por albaceas a su mujer y su hijo Miguel. Firman el documento el bachiller Dr. Martín de Vallarta, el bachiller Antonio Ruiz de Araus, y Juan [mutilado] como testigos, además del notario Francisco Solano; en Puebla, Pue. el 26 de julio de 1703. Juan Tinoco no firma por no permitírsele su enfermedad. (A.G.N.P.: Notaría No. 6, Caja 35, Escribano: Francisco Solano. Testamentos, años 1703 a 1704, Fs. 63 a 68v.).

9. MT-E-1703/07/28. Fue enterrado el 28 de julio de 1703 (habiendo recibido los Santos óleos) en la Iglesia del Convento de San Gerónimo de Puebla. El Acta de Entierro declara que otorgó testamento ante Francisco Solano, Escribano Real y Público de Puebla. (A.S.M.P.: Libro de Entierros de Españoles No. 5, foja 84v)

10. FILACTERIA: "Hijas, mando en mi testamento, que se saque mi corazón, y se entierre en vuestro Choro, y con vosotras; para que esté muerto donde estuvo cuando vivía; y para mi memoria de las que os sucedieren en mi retrato poned este rótulo. Hijas rogad a Dios por quién os dió su Corazón, para que por las continuas oraciones vuestras, salga del Purgatorio, que temo muy dilatado. Y en el cielo le soy tan dichosa, yo me mostrase vuestro padre, pidiendo la vigorosa observancia de esta Casa. Ángeles, y junio 20 de 1694. Vuestro Padre Vivo, y Muerto". (Filacteria del retrato del Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, pintado por Juan Tinoco Rodríguez).

ANEXO 5

**RELACIÓN DE DOCUMENTOS EN QUE APARECE LA FIRMA DEL PINTOR
JUAN TINOCO RODRÍGUEZ
Y DE LUGARES RELACIONADOS CON EL APELLIDO TINOCO**

**A) RELACIÓN DE DOCUMENTOS EN QUE APARECE LA FIRMA DEL PINTOR
JUAN TINOCO RODRÍGUEZ**

1. MT-C-1654/--/--. Poder de Agustina Rodríguez de Pliego, mujer legítima de Juan Tinoco [de Cuenca] (padres del pintor). Comparecen Agustina Rodríguez de Pliego, mujer legítima de Juan Tinoco [de Cuenca], (padres del pintor) y 3 de sus hermanos: Diego Rodríguez, Simón Rodríguez de Aguilar y Graciela Rodríguez de Pliego, mujer legítima de José Ruiz. Se describe el asunto de la herencia del Ingenio San Nicolás de Izúcar [hoy de Matamoros, en el Estado de Puebla].

El Poder establece las bases para la herencia "por pacto y concurso del Ingenio de hacer azúcar, nombrado San Nicolás, en jurisdicción de Izúcar [hoy de Matamoros, en el Estado de Puebla]". Agustina (madre del pintor) y Graciela Rodríguez de Pliego solicitan licencia a sus maridos, ambos presentes, "para otorgar esta escritura". Firma el documento, entre otros, Juan Tinoco de Cuenca, pero no Agustina Rodríguez.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.7, año 1654, Fs.273 a 278v, Escribano: Nicolás de Valdivia).

2. MT-C-1670/02/20. Recibo del 20 de febrero de 1670 por la Dote que obtuvo Juan Tinoco Rodríguez al casarse con María Gutiérrez de Huesca, su mujer. Firma de recibido del pintor. (A.G.N.P.: Notaría No.3, año 1670, Fs. 93 y 93v. Escribano: Nicolás Gallegos).

3. MV-M-168712/08. Matrimonio del pintor Juan de Villalobos con Micaela Ruiz, el 08 de diciembre de 1687, en la Parroquia de San José. Juan Tinoco (el pintor) fue testigo de la boda. (A.S.M.P.: Libro de Matrimonios de Españoles No. 7 (1679 - 1688), F.326v).

4. MT-C-1699/07/13. El pintor Juan Tinoco recibió un peso, de los señores albaceas (no se dice de quién), don Tadeo Delgado (clérigo presbítero) y de don Diego de Escobar Salmerón y Castro, y de don Alfonso de los Reyes. "por la tasación de los cuadros y hechuras". Para que conste, lo firmó el 13 de julio de 1699.

(A.G.N.P.: Notaría No. 6, año 1699. Caja 28).

5. MT-T-1703/07/26. Testamento del pintor Juan Tinoco Rodríguez. Firman el Testamento del pintor el bachiller Dr. Martín de Vallarta, el bachiller Antonio Ruiz de Araus, y Juan [mutilado] como testigos, además del notario Francisco Solano. Puebla, Pue. el 26 de julio de 1703. Juan Tinoco no firma por no permitírsele su enfermedad.

(A.G.N.P.: Notaría No.6, Caja No.35, Libro de Testamentos, años 1703 a 1704, Fs.63 a 68v, Escribano: Francisco Solano).

B) LUGARES RELACIONADOS CON EL APELLIDO TINOCO

El presente anexo es un listado de todos los lugares que aparecieron en la búsqueda de personajes relacionados con el apellido Tinoco. El hecho de que los siguientes lugares que se presentan en el listado tengan alguna relación con el apellido Tinoco, no significa que dichas referencias tengan necesariamente algo que ver con el pintor Juan Tinoco y su familia. Para lo que corresponde a la catedral de Puebla, así como las iglesias en particular, en el Catálogo Comentado se dan explicaciones más profundas.

Es necesario aclarar que las palabras que se presentan entre corchetes corresponden al nombre actualizado de los lugares que siguen. Ejemplo: "Tierra Firme [Panamá]", significa que la antigua provincia de Tierra Firme hoy en día se denomina Panamá, y corresponde a la actual República de Panamá.

Del mismo modo los corchetes sirven como aclaración -cuando las fuentes lo permiten- de la localización de algún lugar. Ejemplo: "Ocopetlayuca [Morelos]", significa que la villa de Ocopetlayuca se encuentra actualmente en el Estado de Morelos

Lugares relacionados con el apellido Tinoco

- Acatzingo, Puebla
- Altar de los Reyes de la catedral de Puebla
- Altar del Perdón de la catedral de Puebla
- Altotonga (río Zapotitlán)
- Anauacatlán, Huichapan
- Analco, Puebla
- Azcapotzalco
- Azuaga, España
- Cádiz, España
- Cachula, provincia de Zogues, Guatemala
- Calle de Ballesteros, ciudad de México
- Calle del Águila, ciudad de México
- Calle de la Pila Seca, ciudad de México
- Calle del Portal del Espíritu Santo, ciudad de México
- Calle de Tacuba, ciudad de México
- Plaza mayor de la ciudad de México
- Ciudad de Campeche
- Capilla del Rosario, convento de Santo Domingo, Puebla
- Villa de Carrión [Atlixco]
- Carmona, España
- Casa de Moneda, ciudad de México
- Catedral de Guadalajara, Jalisco
- Catedral de Puebla
- Caudilla, España
- Chapa de Mora
- Chocomán
- Cholula, Puebla
- Ciudad de México
- Ciudad de Tlaxcala
- Coca [Cuenca?], España
- Cofradía de la Virgen del Rosario, convento de Santo Domingo, Puebla
- Cofradía de la Virgen de la Soledad, Tlaxcala
- Colegio de Niñas Vírgenes, Puebla
- Colegio de Pachuca, convento de San Francisco
- Colegio de San Juan y San Pedro, Puebla
- Concordia de San Felipe Neri, Puebla

- Convento de Carmelitas Descalzas, Guadalajara, Jalisco
- Convento de la Santísima Trinidad, Puebla
- Convento de Niñas Virgenes, Puebla
- Convento de San Francisco, Puebla
- Convento de Monjas de la Encarnación, México
- Coñia, España
- Coyoacán [D.F.]
- Coyula, Oaxaca
- Durango, Durango
- El Olivar, Extremadura, España
- Filipinas
- Fregenal de la Sierra, Extremadura, España
- Gelves, Portugal
- Gibraltar, España
- Guadalajara, España
- Guadalajara, Jalisco
- Guatemala
- Hacienda de Ruiz Buencuchillo
- Huejotzingo, Puebla
- Iglesia de la Santa Veracruz, Puebla
- Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Puebla
- Iglesia de San Agustín, Puebla
- Iglesia de San Francisco, Puebla
- Iglesia de San Jerónimo, Puebla
- Iglesia de San Roque, Puebla
- Iglesia de Santo Domingo, Puebla
- Iglesia del Carmen, Puebla
- Iglesia de San José, Puebla
- Iglesia de la Asunción, Tecamachalco, Puebla
- Iglesia de Santa María de la Natividad, Atlixco
- Iglesia de San Gabriel Arcángel, Tacuba
- Iglesia de la Asunción, ciudad de México
- Iglesia de Santa Catarina, ciudad de México
- Iglesia de San Pablo, Sevilla, España
- Ingenio de San Nicolás, Izúcar
- Jerez de la Frontera, España
- La Habana, Cuba
- La Palma de Gran Canaria
- Lima, Perú
- Madrid, España
- Valle de Matalcingo
- Michoacán
- Necaltlán, San Jerónimo, ciudad de México
- Nuevo México
- Obispado de Tlaxcala
- Ochoavo de la Catedral de Puebla
- Ocopetlayuca [Morelos]
- Ocuituco [Morelos]
- Orizaba, Veracruz
- Mineral de Pachuca
- Palencia, España
- Parroquia de San José, Puebla
- Perú
- Potosí, Alto Perú [Bolivia]
- Provincia de San Miguel
- Puebla de los Ángeles

- Quecholac. Puebla
- Quito, Nueva Granada [Ecuador]
- Real Fábrica de Tabacos. México
- Real y Pontificia Universidad de México
- Sagrario de la catedral de Puebla
- San Andrés Chalchicomula, Tepeaca
- San Andrés Topia, Real de Durango
- San Juan Coscomatepeque
- Iglesia de San Marcos, Puebla
- San Miguel del Milagro, Tlaxcala
- San Miguel Tancahuitz, Nuevo Santander
- Santa Fe, Nueva Granada [Bogotá, Colombia]
- Santa Maria de la Victoria, Tabasco
- Iglesia de la Santa Veracruz, México
- Santiago, Guatemala
- Iglesia del Santo Ángel. Analco, Puebla
- Santo Tomé
- Segura de León, Llerena, Extremadura, España
- Ciudad de Sevilla, España
- Mineral de Sichu, Guanajuato
- Tarifa, [Maruecos]
- Tecamachalco, Puebla
- Tepeaca, Puebla
- Tepotzotlán
- Tierra Firme [Panamá]
- Tlalixcoya. Puebla
- Toledo, España
- Torijos. España
- Tribunal del Santo Oficio, ciudad de México
- Venezuela
- Villalba de Alcor. España
- Zacatecas
- Zafra. Badajoz, España
- Zalamea. España
- Zimapán. [Estado de Mexico]
- Zongolica. Veracruz

ANEXO 6

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DEL PINTOR JUAN TINOCO RODRÍGUEZ

ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DEL PINTOR JUAN TINOCO

(?). NICOLAS DE

Nicolás de (?), platero y vecino de Puebla, recibe poder para cobrar los bienes del clérigo presbitero Agustín Tinoco de Argüello, vecino también de Puebla. Puebla de los Angeles a 30 de octubre de 1659.

(A.G.N.P.: Notaria No.2, año 1659, Fs.555 y 555v)

ALBA Y ZÚÑIGA, NICOLÁS DE

Nicolás de Alba y Zúñiga, pintor, se obliga a entregar a José Ortiz del Espinal, ocho lienzos de a dos varas con la historia de la Virgen María, por 14 pesos de oro común cada uno. Es su fiador Antonio de Silva, sastre, Puebla, Pue. 1699.

(A.G.N.P.: Notaria No.6, año 1699)

ALONSO, JUAN

Juan Alonso, maestro armero, vecino de Puebla, pide [a dónde?] que la madre abadesa del Convento de la Santísima Trinidad y el Bachiller Agustín Tinoco hagan ciertas declaraciones.

(A.H.D.P.: año 1675, L.159)

ALPONTE, JUAN DE

Juan de Alponte, platero, Año 1720, vecino de Puebla.

(A.A.P.: Padrones, T.128, F.56)

ARMENGOL, JUAN BAUTISTA

Juan Bautista Armengol, platero. Según las cuentas del libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral en 1675, José Zamora, platero, pide la administración que Armengol llevaba desde 1660. Para 1675 ya está muerto.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

BARAONA HERRERA, JUAN DE

'Juan Varona Guerrero' [de Baraona Herrera], avalúa la casa del Lic. Antonio Vázquez Gastelo, clérigo presbitero del obispado de Puebla. En la Ciudad de Puebla, año de 1688.

(A.G.N.F.: Notaria No.4, año 1688)

Juan de Baraona Herrera, es propuesto como Maestro Mayor de las obras de la Catedral, junto a Diego de la Serna como Obrero Mayor. 3 de julio de 1685, para el 28 de julio de 1685, es Juan de Baraona quien tiene el cargo de Obrero Mayor.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

BAUTISTA, BARTOLOMÉ

Bartolomé Bautista, maestro ebanista y carpintero, junto con Antonio de Santander, maestro del arte de pintar, realizan la tasación de pintura y carpintería de los bienes que fueron del Presbitero Lic. Juan de Victoria, quien fue rector del Colegio de Niñas Virgenes de Puebla, 17 de agosto de 1679.

(A.H.D.P.: L.161, Fs.19 y 19v)

BERRUECOS, GERÓNIMO

En el Convento Franciscano de Tlaxcala, año 1690, vive Fray Geronimo Berruecos, con patente de predicador y confesor. Estudio seis años de Artes y Teología.

(A.F.B.N.: Caja No.57, Exp.1158, Fs.340 y 341)

BURGOS, JOSE DE

José de Burgos. Se le paga para el aderezo de dos libros de canto, incluyendo la compra de pergaminos para nuevos libros.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

CABELLO, JOSÉ

Jose Cabello, Nieto de Bartolome Palomares, quien lo administraba. A los 13 años, se contrato por seis años como aprendiz del Maestro Platero Juan Hidalgo Infante. Testigo: Diego Tinoco (A.G.N.P.: Notaria No. 2, Caja No. 19, (Libro de septiembre de 1675), F.20).

CÁRCAMO, DIEGO DE

Diego de Cárcamo, Maestro de arquitecto, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651. Trabaja en los adornos del tabernaculo desde 1648 (A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

CÁRDENAS RANGEL, JOSÉ DE

José de Cárdenas Rangel, pintor, natural de Huejotzingo y vecino de Cholula, hijo de Bernabé de Cárdenas y Teresa de Ceceña; se casa con Gertrudis de Canales Y Covarrubias, natural y vecina de Cholula, hija de Juan de Canales y María de Castro y Covarrubias. Año 1696?. (A.H.D.P.: Caja No.20, S.XVII)

CEBALLOS, DIEGO DE

Diego de Ceballos, maestro organista, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651. Trabaja desde 1648. (A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

CHÁVEZ, JUAN DE

Juan de Chávez, Español, platero, vecino de Puebla. Año 1720. (A.A.P.: Padrones, T.128, F.63v.)

CRUZ, JOSÉ DE LA

José de la Cruz, maestro ensamblador que junto con José Rodríguez Camero, y el Lic. Antonio de Salazar, celebran contrato para hacer el retablo de la parroquia de Acatzingo, Pue. Puebla, Pue., circa 1689.

(A. G.N.P.: Miguel G. Fragoso y Antonio de Robles Samano, Caja No.29)

José de la Cruz, indio, maestro escultor y vecino de Puebla, Pue., compra de José Rodríguez Camero (pintor) dos solares en Analco, que fueron -junto con otros cuatro- de José de Ortega. Están enfrente del mesón de Sebastian Rodriguez. "Meson del Jaque". 08 de febrero de 1689.

(A. G.N.P.: Notaria No.6, año 1689, F.36).

CUELLAR

Se deben cinco pesos en la Cofradía del Rosario, Santo Domingo, Pue. (año 1654), a pagar a Cuellar, el pintor, por un aderezo que hizo en la imagen de talla

(CONDUMEX, Fondo CCXXXII, Libro de Cuentas, años 1586-1693, F.377).

DÍAZ DE CABRERA, NICOLÁS

Nicolás Díaz de Cabrera, maestro pintor y vecino de Puebla, Pue., paga 48 pesos de oro común al Convento de la Santísima Trinidad por el arrendamiento de una casa por un año

(A.G.N.P.: Notaria No.4, año 1673, F.105v).

DÍAZ NICOLAS

Nicolas Diaz, maestro platero [y viudo de Ana Tinoco de Argüello], es albacea, junto con Agustín (bachiller) y Jose (platero) Tinoco de Argüello [primos hermanos de Juan Tinoco Rodriguez y hermanos de Ana Tinoco de Argüello], de Maria de Argüello (madre de Agustín y José). Venden un negro propiedad de Maria de Argüello a Jose Sanchez de León el 21 de abril de 1662

(A.G.N.P.: Notaria No.4, año 1662, F.485)

FERNÁNDEZ LECHUGA, ANTONIO

Antonio Fernández Lechuga, maestro platero, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651. Hace las letras cursivas de la plancha de cobre con la bendición. Desde 1648.

(A.C.C.F.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

GARCÍA FERRER, PEDRO

Pedro García Ferrer, pintor y escultor, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651. Hace las letras de oro y las doce cajas de la consagración del Santo Crisma. Se le hace el último pago para el Altar de los Reyes.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

GUTIÉRREZ, ESTEBAN

Esteban Gutiérrez, ensamblador, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

GUZMÁN, ANTONIO DE

Antonio de Guzmán, español y platero, casado con María de Vetancur, española con ocho hijos. Año 1720. Vecinos de Puebla, Pue.

(A.A.P.: Padrones, T.128, F.26)

HEREDIA, JUAN DE

Juan de Heredia, Español, platero, vecino de Puebla.

(A.A.P.: Padrones, T.128, F.61)

HERRERA PEREGRINA, NICOLÁS DE

Se pagan 110 pesos a Nicolás de Herrera Peregrina para que realice un aparador grande de "aguaquite" guarnecido de nogal con cinco cajones grandes con aldavones pavonados y dorados, el cual sirve de altar en la Capilla de la Virgen.

(CONDUMEX: Fondo CCXXXII, Libro de Cuentas años 1582-1693 F.354v)

HIDALGO INFANTE, JUAN

Juan Hidalgo Infante, Maestro platero quien contrató por seis años como aprendiz a José Cabello, de trece años, nieto de Bartolomé Palomares, quien lo administraba. Testigo: Diego Tinoco.

(A.G.N.P.: Notaría No. 2, Caja No.15, año 1675, F.20).

LÓPEZ DE LA GUARDIA, CLEMENTE

Clemente Lopez de la Guardia, tirador de oro, entabla pleito contra Manuel José Rodríguez (entre 17 y 25 años), hijo de José Rodríguez y María de los Ríos (difunta) Ciudad de México, 03 de octubre de 1719.

(CONDUMEX, Fondo XIV, Carp.13, Doc.281)

MINA, JUAN JOSE

Juan José Mina, Pardo libre y soltero, Dorador, Año 1720, Vecino de Puebla.

(A.A.P., Padrones, T.127, F.25)

MORA, JUAN DE LA

Juan de la Mora, maestro carpintero, que junto con Rodrigo de la Piedra, pintor, y José Tinoco de Argüello, participan en el retablo tabernaculo, tecali y letras, según consta en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, Año 1645. Además, como carpintero, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651. Hace las puertas de la Catedral.

(A.C.C.F.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

NEGREROS, ANTONIO DE

Antonio de Negreros. Español. platero. casado con Lorenza Maria. Vecinos de Puebla. Pue. Año 1720.

(A.A.P.: Padrones. T.126 F.51v)

NIETO, LUCAS

Lucas Nieto, maestro dorador, junto con José Rodríguez Carnero, su fiador, se obligan con Pedro Pérez Cabezas, Secretario de su Señoría y Dean de la Catedral de Puebla, en representación de Roque de Pastrana y Mendizabal, dueño del Ingenio San Cosme y San Damián, en Izúcar. Se obligan a dorar y perfilar dos colaterales para la iglesia del Ingenio, por 1300 pesos.

(A.G.N.P.: Notaria No.3. Fs.63 y 64)

OLIVARES, FRANCISCO MIGUEL DE

Francisco Miguel de Olivares, dorador, se promete en matrimonio con Mariana Vallarta, Puebla, Pue. Año 1747.

(CONDUMEX: Fondo XIV, Carp.3, Doc.54)

PAREDES, JUSTO DE

Justo de Paredes, dorador, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

PEÑA, DOMINGO LUIS DE LA

Domingo Luis de la Peña, recibió 5 pesos y cuatro tomines por hacer una imagen de la Virgen para pedir por los pueblos. Año de 1643. Cofradía de la Capilla del Rosario, Santo Domingo Puebla.

(CONDUMEX: Fondo CCXXXII, Libro de Cuentas, años 1582-1693, F.318v)

PEREZ, ANTONIO

Antonio Pérez, maestro pintor y dorador, recibió 650 pesos oro común, por hacer el retablo y dorarlo, de la capilla "de arriba junto a la librería", del Real Colegio de San Pedro de Puebla. El retablo se doró con el baldoquín y lleva los "santos de bulto" San Pedro y San Pablo. Todo según decreto del Obispo de 23 de febrero 1660. [hermano de Pascual Pérez]

(A.H.D.P.: Libro de Cuentas de descargo, No.123, F.522)

PEREZ, PASCUAL

Pascual Pérez, maestro del arte de pintor, es fiado por José Rodríguez Carnero y el escribano Manuel Juan de Uriarte. Se obligan a pagar 100 pesos a Andrés Alcalá, 29 de abril de 1690.

(A.G.N.P.: Notaria No.2, Caja No.30, año de 1690).

PIEDRA, RODRIGO DE LA

Rodrigo de la Piedra, maestro pintor, que junto con Juan de la Mora, carpintero, y José Tinoco de Argüello, platero, participan en el retablo, tabernáculo, teca y letras, según consta en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla. Año 1645

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

RAMÍREZ, PEDRO

Afonso de Salazar Baraona otorga poder a su hermano José de Salazar Baraona para que efectue [¿contrato?] con Pedro Ramírez, un retablo colateral en la iglesia del Convento de Monjas de la Encarnación de México.

(A.G.N.P.: Notaria de Nicolás Álvarez, año 1662)

RÍO, NICOLÁS DEL

Nicolas del Río, maestro platero, recibe un poder del Bachiller Agustín Tinoco de Argüello. Puebla, Pue. 1659.

(A.G.N.P.: Notaria de Nicolás de Valdivia. Caja No.8)

RÍOS, JOSÉ DE LOS

José de los Ríos, maestro pintor, tasó 21 obras entre retablos, lienzos e imágenes, para el albaceazgo del P. Pedro de Montiel, sobre una Obra Pía para casar huérfanas.

(A.H.D.P.: Libro de Relación de Cuentas de Albaceazgo del P. Pedro de Montiel, años 1642-1655. F.7)

RODRÍGUEZ DE ROJAS, ANDRÉS

Andrés Rodríguez de Rojas, maestro platero de oro, aceba la corona del Niño Jesús en la Cofradía de la Capilla del Rosario, Santo Domingo, Puebla, 22 de mayo de 1644.

(CONDUMEX, Fondo CCXXXII, Libro de Cuentas, años 1582-1693, F.310)

RODRÍGUEZ, FRANCISCO

Francisco Rodríguez, platero, entabla pleito con Martín del Río, Ciudad de México, 5 de julio de 1666.

(CONDUMEX: Fondo XIV, Carp.7, Doc.134)

RODRÍGUEZ, JUAN

Juan Rodríguez, platero, entabla pleito con el Capitán Juan de Valderrama, en la Ciudad de México, 1651.

(CONDUMEX: Fondo XIV, Carp.7, Doc.126)

SALAZAR, JOSÉ DE

José de Salazar, pintor, hace tasación de las pinturas que quedaron a la muerte del Cap. Martín Fernández de Olmedo, Puebla, Pue., 1691.

(A.G.N.P.: Notaria de Pedro Gómez de Prado)

SANTANDER, ANTONIO DE

Antonio de Santander, maestro del arte de pintor, junto con Bartolomé Bautista, maestro ebanista y carpintero, realizan la tasación de pintura y carpintería de los bienes que fueron del Presbítero Lic. Juan de Victoria, quien fue rector del Colegio de Niñas Virgenes de Puebla, 17 de agosto de 1679.

(A.H.D.P., L.161, Fs.19 y 19v)

SERNA, CARLOS ANTONIO DE LA

Carlos Antonio de la Serna, español, vecino de Puebla, Pue., platero, Año 1720.

(A.A.F., Padrones, T.128, F.60)

SERNA, DIEGO DE LA

Diego de la Serna, maestro albañil, es propuesto como Obrero Mayor en las Obras de la Catedral de Puebla, 3 de julio de 1685. En enero de 1690 es elegido Maestro Mayor.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

ÚBEDA Y FORMOSO, JUAN DE

Juan de Úbeda y Formoso, maestro carpintero, trabaja en el Ochavo de la Catedral de Puebla, según consta en la opinión de Alonso de Salazar Baraona el 27 de octubre de 1694.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

VERDUGO, JUAN

Juan Verdugo, maestro carpintero, aparece en el libro de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, año 1651.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

VILLALOBOS, JUAN DE

Juan de Villalobos hace tasación de pinturas del Lic. Antonio de Linares. Son cerca de 60 cuadros, sin autores: 18 "paisajes flamencos", 30 láminas, estampas, etc. Entre los lienzos hay doce apóstoles. Puebla, Pue. 20 de junio de 1698. Testamento del Lic. Antonio de Linares.

(A.H.D.P.: Legajo sin nombre, F.108 e 109v)

VILLEGAS, FRANCISCO DE

Francisco de Villegas. Español, platero, vecino de Puebla, Pue. Hermano de José de Villegas, platero. Año 1720.

(A.A.P.: Padrones, T.128, F.40v.)

VILLEGAS, JOSÉ DE

José de Villegas, español, platero. Vecino de Puebla, Pue. Hermano de Francisco de Villegas, platero. Año 1720.

(A.A.P.: Padrones, T.128, F.40v)

ZAMORA, JOSÉ

José Zamora, platero, quien pide en 1675, se le traspase la administración del difunto platero Juan Bautista Armengol desde 1660.

(A.C.C.P.: Libro de la Fábrica Espiritual de la Catedral)

ANEXO 7

CRONOLOGÍA DE ARTISTAS REPRESENTATIVOS

CRONOLOGÍA DE ARTISTAS REPRESENTATIVOS

Consideraciones previas sobre la Cronología de Artistas Representativos:

El criterio de selección de artistas incluidos en la presente cronología ha sido el siguiente:

- abarcar el período anterior a Juan Tinoco Rodríguez -tanto en Europa como en América- que de alguna manera explica los antecedentes pictóricos del mismo. Al mismo tiempo se pretende incluir el período contemporáneo del pintor Juan Tinoco Rodríguez para la mejor contextualización de éste. Finalmente, se busca aprehender el período posterior al pintor Juan Tinoco Rodríguez para comprender su influencia en la pintura poblana y novohispana.

CRONOLOGÍA DE ARTISTAS REPRESENTATIVOS

ca. 1267 - 1337	GIOTTO DI BONDONE
1401 - 1428	MASACCIO
ca. 1400 - 1455	ANGELICO, FRAY (Guido di Pietro)
ca. 1406 - 1469	LIPPI, FRAY FILIPPO
1444/5 - 1510	BOTICELLI, SANDRO (Alessandro di Mariano Filippi)
1472/5 - 1517	BARTOLOMMEO, FRAY (Baccio de la Porta)
1452 - 1519	VINCI, LEONARDO DA
1483 - 1520	SANZIO, RAFAEL
1548	ILLESCAS, JUAN DE (llegada a la Nueva España)
1558	PERENYS, SIMÓN (llega a España)
1562	GERSON, JUAN (activo en esa fecha)
1566	PERENYS, SIMÓN (llega a Nueva España)
1567	CONCHA, ANDRÉS DE LA (llega a Nueva España)
1475 - 1564	BUONAROTI, MIGUEL ÁNGEL
1511 - 1574	VASSARI, GIORGO
1528 - 1574?	MORALES, FRANCISCO
1580	ECHAVE ORIO, BALTASAR DE (llega a Nueva España)
1528 - 1588	VERONESE, PAOLO
1566 - 1590 (*)	PERENYS, SIMÓN
1597	VILLASANA, ALONSO DE (fresco y cuadros de la Virgen de los Milagros)
1597?	MORALES FRANCISCO (posiblemente en Puebla)
1531/2 - 1603	VOS, MARTIN DE
1603 - 1607? (*)	VAZQUEZ, ALONSO
1608?	LOPEZ DE HERRERA, FRAY ALONSO (llega a Nueva España)
1571 - 1610	CARAVAGGIO, MICHELANGELO MERISI DA
1567 - 1611 (*)	CONCHA, ANDRÉS DE

1612 CONCHA, ANDRES DE LA (Retablo Mayor de Santo Domingo, Oax.)

1600 - 1615 (*) LAGARTO LUIS

1616 ARRUE, JUAN DE (Deja la Provincia de San Hipólito, Oax.)

1548/58 - 1620 ECHAVE ORIC, BALTASAR DE

1582 - 1620 (*) ECHAVE ORIC, BALTASAR DE

1600 - 1620 (*) VEGA LAGARTO, LUIS DE LA

1625 LÓPEZ DE HERRERA, FRAY ALONSO (Se ordena sacerdote dominico)

ca.1555 - 1628 RIBALTA, FRANCISCO DE

1600 - 1632 (*) JUÁREZ, LUIS

1632 LÓPEZ DE HERRERA, FRAY ALONSO (en Zacatecas)

1633 JUÁREZ, LUIS (muere en la Ciudad de México)

1565 - 1637 ARRUE, JUAN DE

1536 - 1632 GENTILLESCHI, ORAZIO

1638 ARTEAGA, SEBASTIÁN LOPEZ DE (en Cádiz)

1640 ARTEAGA, SEBASTIÁN LOPEZ DE (llega a Nueva España)

1577 - 1640 RUBENS, PETER PAUL

1610 - 1640 (*) ECHAVE IBÍA, BALTASAR DE

1575 - 1642 REMI, GUIDO

1566 - 1643 BAGLIONE, GIOVANNI

1643 ARTEAGA, SEBASTIÁN LÓPEZ DE (solicita ser notario del Santo Oficio)

1564 - 1644 PACHECO, FRANCISCO

1613 - 1645 (*) SALAZAR, BASILIO

1588 - 1652 RIBERA, JOSE DE (EL "ESPAÑOLETO")

1593 - 1652 TOUR, GEORGES DE LA

1610 - 1652 ARTEAGA, SEBASTIÁN LOPEZ DE

1599 - 1660 VELÁZQUEZ, DIEGO RODRIGO DE SILVA Y

1635 - 1660 (*) JUAREZ, JOSE

1598 - 1664	ZURBARÁN, FRANCISCO DE
1640 - 1666 (*)	BECERRA, DIEGO FRAY
1666	SÁNCHEZ SALMERÓN, JUAN (dictamina, junto con otras personas, el lienzo de la Virgen de Guadalupe)
1601 - 1667	CANO, ALONSO
1668	RIOJA, HIPÓLITO (activo en esa fecha)
1606 - 1669	REMBRANDT, HARMENZON VAN RIJN
1602 - 1674	CHAMPAIGNE, PHILIPPE DE
1650 - 1678 (*)	RAMÍREZ, PEDRO (EL "MOZO")
1679	RAMÍREZ, PEDRO (EL "MOZO") (muere)
1665 - 1679 (*)	SANTANDER, ANTONIO DE
1680	ECHAVE RIOJA, BALTASAR DE (apadrina al hijo de Cristóbal de Villalpando)
1681	RODRÍGUEZ, ANTONIO (pide, junto con otros, la promulgación de las ordenanzas de pintura en México)
1681	RODRÍGUEZ CARNERO, JOSE (pide, junto con otros, la promulgación de las ordenanzas de pintura en México)
1617/8 - 1682	MURILLO, BARTOLOMÉ ESTEBAN
1632 - 1682	ECHAVE RIOJA, BALTASAR DE
1656 - 1682 (*)	PIEDRA, RODRIGO DE LA
1660 - 1682 (*)	ECHAVE RIOJA, BALTASAR DE
1629 - 1684	HOOCH, PIETER VAN
1652 - 1686 (*)	BORGRAF, DIEGO DE
1686	VILLALPANDO, CRISTÓBAL DE ("Veedor y Alcalde del gremio de pintores")
1687	RODRÍGUEZ, ANTONIO (recibe nombramiento de pintor por Cristóbal de Villalpando)
1687	SÁNCHEZ SALMERÓN, JUAN (recibe nombramiento de pintor)
1688	SÁNCHEZ SALMERÓN, JUAN (elegido "veedor" del gremio de pintores)
1690	RODRÍGUEZ JUÁREZ, NICOLÁS (activo en esa fecha)

1690	RODRÍGUEZ CARNERO, JOSE (dedicación de la Capilla del Rosario en Santo Domingo, Puebla)
1622 - 1690	VALDÉS LEAL JUAN DE
1666 - 1690 (*)	SÁNCHEZ SALMERÓN, JUAN
1663 - 1691 (*)	RODRÍGUEZ, ANTONIO
1680 - 1693 (*)	RODRÍGUEZ CARNERO, JOSÉ
1615 - 1696	BELLORI, GIOVANNI PIETRO
1696	POLO, BERNARDINO (matrimonio)
1697	PÉREZ, PASCUAL (muere en Puebla)
1641 - 1703	JUAN TINOCO RODRÍGUEZ
ca. 1650 - 1714	VILLALPANDO, CRISTOBAL DE
1671 - 1714 (*)	CORREA, JUAN
1715	RIVERA, JOSÉ DE (EL POBLANO) (matrimonio)
1722	BERRUECO, PABLO JOSÉ (en esta fecha está activo)
1687 - 1724 (*)	VILLALOBOS, JUAN DE
1725	RODRÍGUEZ CARNERO, JOSÉ (muere en Puebla)
1675 - 1728	RODRÍGUEZ JUÁREZ, JUAN
1692 - 1728 (*)	RODRÍGUEZ JUAREZ, JUAN
1708 - 1730 (*)	TORRES, ANTONIO DE
1698 - 1731 (*)	TALAVERA, CRISTOBAL (I)
1729 - 1731 (*)	TALAVERA, JOSÉ
1729 - 1731 (*)	TALAVERA, MANUEL
1739	BERRUECO, MIGUEL (en esta fecha está activo)
1731 - 1740 (*)	TALAVERA, VICENTE
1728 - 1748 (*)	TALAVERA, PABLO JOSÉ
1717 - 1750 (*)	BERRUECO, LUIS
1758	BERRUECO, JOSÉ (en esta fecha está activo)
1763	CARO, MARIANO (nace en Tlaxcala)

1695 - 1768	CABRERA, MIGUEL
1719 - 1768 (*)	CABRERA, MIGUEL
1696 - 1770	TIEPOLO, GIOVANNI BATTISTA
1777	BERRUECO, MARIANO (en esta fecha esta activo)
1750 - 1778 (*)	TALAVERA, CRISTOBAL (II)
1720 - 1790	PÁEZ, JOSÉ DE
1753 - 1790 (*)	PÁEZ, JOSÉ DE
1780 - 1812 (*)	RODRÍGUEZ ALCONEDO, JOSÉ LUIS
1724 - 1815	ZENDEJAS, MIGUEL JERÓNIMO
1750 - 1815 (*)	ZENDEJAS, MIGUEL JERÓNIMO
1761 - 1815	RODRÍGUEZ ALCONEDO, JOSÉ LUIS
1781 - 1820 (*)	CARO, MANUEL
1840	ZENDEJAS, LORENZO (muere)
1853	ORDOÑEZ, JULIÁN (muere)
1802 - 1874	ARRIETA, AGUSTÍN
1811 - 1884	MORALES VAN DEN EYDEN, FRANCISCO

 (*) Las fechas indicadas con asterisco corresponden al periodo de actividad conocido
 Las fechas doble sin nota corresponden al periodo de vida

ANEXO 8

CRONOLOGÍA DE OBRAS DE ARTISTAS REPRESENTATIVOS

CRONOLOGÍA DE OBRAS DE ARTISTAS REPRESENTATIVOS

- ca. 1425 - 8 *Expulsión del Paraíso de Adán y Eva*
Masaccio
Capilla Brancacci, Santa María del Carmine
- ca. 1515 *Baco*
Leonardo da Vinci
Museo del Louvre, París
- ca. 1540 *La creación de Adán*
Miguel Ángel
Capilla Sixtina, Vaticano
- 1600 *La oración en el Huerto*
Baltasar de Echave Orio
Pinacoteca Virreinal, México
- ca. 1600 *Vocación de San Mateo*
Michelangelo Merisi da Caravaggio
San Luis de los Franceses, Roma
- ca. 1603 - 1607 *Inmaculada Concepción*
Alonso Vázquez
Hospital de Jesús, México
- ca. 1610 *San Juan Evangelista*
Francisco Ribalta
Museo del Prado, Madrid
- ca. 1616 - 20 *San Pedro*
Jose de Ribera "el españoletc"
Museo del Prado, Madrid
- ca. 1620 *Joven tocando el laúd*
Orazio Gentileschi
Galería Nacional, Washington
- ca. 1625 *Cristo en la Cruz o Cuatro Clavos*
Diego de Silva Velazquez
Museo del Prado, Madrid
- ca. 1620 - 30 *Magdalena penitente*
George de la Tour
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York
- ca. 1630 *San Jerónimo*
Francisco de Zurbarán
Museo de Bellas Artes, Madrid
- ca. 1630 - 35 *Rapto de las hijas de Leucipo*
Rubens
Museo del Louvre, París

- ca. 1635 *Adoración de los pastores*
Juan del Castillo
Museo Franz Mayer, México
- 1642 *La ronda nocturna*
Rembrandt
Rijksmuseum, Amsterdam
- ca. 1640 - 45 *Santa Casilda*
Francisco de Zurbarán
Museo del Prado
- ca. 1650 *Calvario*
José Juárez
Pinacoteca de la Profesa
- ca. 1640 - 50 *Desposorios de la Virgen*
Sebastián López de Arteaga
Pinacoteca Virreinal, México
- ca. 1640 - 50 *Asunción*
Pedro García Ferrer
Altar de los Reyes, Catedral de Puebla
- ca. 1640 - 50 *Adoración de los pastores con retrato de Palafox*
Pedro García Ferrer
Altar de los Reyes, Catedral de Puebla
- ca. 1640 - 52 *Incredulidad de Santo Tomás*
Sebastián López de Arteaga
Pinacoteca Virreinal, México
- ca. 1640 - 52 *Crucifixión*
Sebastián López de Arteaga
Pinacoteca Virreinal, México
- 1652 *Cristo atado a la columna*
Diego de Borgraf
Parroquia de San Pedro, Cholula
- ca. 1655 *Escena familiar*
Pieter van Hooch
Rijksmuseum, Amsterdam
- ca. 1658 *Santa Dorotea*
Francisco de Zurbarán
Museo del Prado, Madrid
- ca. 1660 *Santa Inés*
Anónimo
Museo Regional de INAH, Zacatecas
- ca. 1660 *Santa Lucía*
Anónimo
Museo Regional de INAH, Zacatecas

- ca. 1660 *Corazón transverberado*
Diego de Borgraf
Casa de Ejercicios de la Concordia
- 1661 *La Concepción*
Francisco de Zurbarán
Museo de Budapest
- ca. 1670 *Liberación de San Pedro*
Pedro Ramirez "el mozo"
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán
- ca. 1670 *Capilla de la Soledad, Catedral de Puebla*
Rodrigo de la Piedra
- ca. 1665 - 75 *Éxtasis de San Francisco*
Diego de Borgraf
Col. Part., México
- ca. 1665 - 75 *Éxtasis de San Francisco*
Diego de Borgraf
Museo Amparo, Puebla
- ca. 1665 - 75 *San Antonio de Padua*
Diego de Borgraf
Col. Part., Mexico
- ca. 1665 - 75 *Santa Teresa*
Juan Tinoco
Museo Sumaya, Mexico
- ca. 1675 *Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima*
Diego de Borgraf
Santo Domingo, Puebla
- 1675 *Triunfo de la Eucaristía*
Baltasar de Echave Rioja
Sacristía de la Catedral de Puebla
- ca. 1688 *Desposorios de la Santa Isabel*
Juan Sánchez Salmerón
Catedral de Mexico
- ca. 1688 *Anunciación a San Joaquín*
Juan Sánchez Salmerón
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán
- ca. 1688 *Anunciación a Santa Ana*
Juan Sánchez Salmerón
Catedral de Mexico
- ca. 1688 *Martirio de Santa Úrsula*
Hipólito de Rioja
Pinacoteca Virreinal, México

- ca. 1680 - 85 *Lágrimas de San Pedro*
Juan Tinoco
Col. Part., Puebla
- ca. 1680 - 85? *Santa Gertrudis*
Juan Tinoco
Col. Part., México
- ca. 1685 *Santiago Matamoros*
Juan Tinoco
Ochavo de la Catedral de Puebla
- ca. 1685 *San Fernando*
Juan Tinoco
Ochavo de la Catedral de Puebla
- 1688 *Cúpula de la Capilla de los Reyes. Catedral de Puebla*
Cristobal de Villalpando
- ca. 1680 - 90 *San Jerónimo*
Juan Tinoco
Museo Nacional de las Intervenciones, México
- ca. 1680 - 90 *Salvator Mundi*
Juan Tinoco
Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla
- 1685 - 90 *Señor de la Humildad*
Juan de Villalobos
El Carmen, Puebla
- ca. 1690 *Piedad*
Nicolas Rodriguez Juárez
Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlan
- ca. 1690 *Maria Magdalena*
Juan Tinoco
Col. Banamex
- ca. 1690 *Inmaculada*
Jose Rodriguez Carnero
Capilla del Rosario, Santo Domingo, Puebla
- ca. 1690 *Adoracion de los pastores*
Jose Rodriguez Carnero
Capilla del Rosario, Santo Domingo, Puebla
- ca. 1700 *Calvario*
Jose Rodriguez Carnero
Parroquia de San Pedro, Cholula
- ca. 1700 *Fray Sebastián de Aparicio (grabado en metal)*
Jose Rodriguez Carnero
Col. Part., Mexico

ca. 1692 - 1728

Desposorios
Juan Rodríguez Juárez
Catedral de México

ca. 1709 - 31

Salomé con la cabeza del Bautista
Antonio de Torres
Museo del Virreinato, Zacatecas

ca. 1728 - 48

Martirio de Santa Úrsula
Pablo José de Talavera
Pinacoteca Virreinal, México

ANEXO 9

EXPLICACIONES DEL CATÁLOGO DE LA OBRA DE
JUAN TINOCO RODRÍGUEZ

EXPLICACIONES DEL CATÁLOGO DE LA OBRA DE JUAN TINOCO RODRÍGUEZ

El presente catálogo está constituido por todas las obras del pintor Juan Tinoco Rodríguez que fue posible registrar. Bajo este rubro se incluyen no sólo las obras que salieron indiscutiblemente de la mano del pintor, sino también aquellas atribuibles de forma posible e incluso dudosa.

Se encuentran en este catálogo obras localizadas en diferentes partes del país e incluso del extranjero. El trabajo comenzó por corroborar la información que la bibliografía hasta entonces publicada brindaba. Para ello se acudió a los lugares donde se encontraba la obra documentada del pintor; se visitaron gran cantidad de edificios religiosos, museos y colecciones particulares; no sólo para testificar lo que ya se encontraba documentado, sino también para poner a la luz nuevas obras aparecidas.

Las fichas contenidas en el presente Catálogo se identifican con un número de código, diseñado de la siguiente manera:

1. Primero aparece una letra (desde la letra "a" a la letra "g"), que indica la atribución de la obra:

- a = Obras firmadas y fechadas
- b = Obras firmadas sin fechar
- c = Obras con firmas dudosas
- d = Obras documentadas y desaparecidas
- e = Obras de atribución posible
- f = Obras de atribución dudosa
- g = Obras de atribución de taller o discípulos

2. Después de la primera letra, aparece un número arábigo, que indica a qué tema se refiere (temas descritos posteriormente):

- 1 = Temas angélicos
- 2 = Temas marianos
- 3 = Temas cristológicos
- 4 = Devociones marianas
- 5 = Temas cristológico-alegóricos
- 6 = Representaciones de santos
- 7 = Representaciones de santas
- 8 = Alegorías religiosas
- 9 = Temas josefinos
- 10 = Las series de apóstoles
- 11 = La capilla del Espíritu Santo. Ochavo de la catedral de Puebla
- 12 = La sacristía de la Soledad
- 13 = La sacristía de San Martín Texmelucan
- 14 = Retratos

3. A continuación, aparece una abreviatura del título o tema, seguida por el número de repeticiones del mismo.

Por ejemplo, la ficha "e11-ek1" significa: "Obra de atribución dudosa (e), que pertenece a la catedral de Puebla (11), con el tema de *San Estanislao de Kotska* (ek), que es la primera y única que existe (1)".

La ficha completa, en donde se incluye la fotografía, analiza los siguientes trece conceptos

- 1 = Autor y título de la obra
- 2 = Detalles de la firma
- 3 = Material de la obra
- 4 = Dimensiones de la obra (alto x largo, en centímetros)
- 5 = Localización de la obra
- 7 = Historia de la obra
- 8 = Reportes historiográficos existentes de la obra
- 9 = Análisis iconográfico, formal y temático
- 10 = Autor y fecha de la fotografía
- 11 = Comentarios adicionales / Atribución
- 12 = Consignación inicial
- 13 = Confrontación con otras fichas del Catálogo

* * * * *

Temas referidos en el código del número de la ficha del Catálogo

1. Temas angélicos:

Los ángeles suelen ser uno de los temas más representados por los pintores novohispanos. No sólo se les encuentra como temas secundarios sino que ellos mismos fueron objeto de devoción. Hay que recordar que la propia Puebla de los Ángeles está fundada en devoción del arcángel San Miguel y que durante muchos años fue éste patrono de la ciudad. También es necesario recordar la Capilla de los Santos Ángeles en la Catedral de México. En ella existen tres retablos dedicados a la representación de todas las jerarquías aladas, desde los serafines, tronos, querubines, hasta los arcángeles.

2. Temas marianos:

Aquí se incluyen todos los pasajes que representan la vida de la Virgen María, madre de Cristo, en el Nuevo Testamento. También se incluyen en este rubro las advocaciones que de la Virgen María existen.

3. Temas cristológicos:

En este apartado quedan comprendidas las pinturas que representan diferentes pasajes de la vida de Jesús en la Tierra, desde su bautismo por San Juan Bautista hasta su ascensión a los cielos. Se incluyen así, los temas de la Pasión y la Piedad.

4. Devociones marianas:

En el presente apartado se incluyen todas las devociones marianas pintadas por Juan Tinoco, es decir, tanto las devociones toponímicas, así como advocaciones comprendidas en la liturgia católica.

5. Temas cristológico-alegóricos:

Aquí se incluyen temas tales como el Santo Sudario, la Sangre de Cristo, Salvator Mundi, etc., es decir, todos los temas referidos a Cristo, sin ser éstos los que a su vida en la Tierra conciernen.

6. Representaciones de santos:

Se incluyen en este apartado representaciones de santos varones, tanto santos fundadores de las distintas órdenes religiosas, como diferentes advocaciones y vidas de santos mártires.

7. Representaciones de santas:

Las mujeres santas se incluyen dentro de este apartado, representando escenas de su vida y martirio, así como distintas advocaciones.

8. Alegorías religiosas:

En las alegorías religiosas se ha pretendido incluir todos los temas referentes a las alegorías propias de la iglesia católica, tales como el triunfo de la iglesia, la Eucaristía, etc.

9. Temas josefinos:

La vida de San José, esposo de la Virgen María, y sus advocaciones se incluyen dentro de este apartado.

10. Las series de apóstoles:

El Catálogo incluye una ficha general donde se estudia este tema en particular.

11. Capilla del Espíritu Santo, Ochoavo de la catedral de Puebla:

El Catálogo incluye una ficha general donde se estudia la historia de la catedral, y de cada una de las capillas donde hay obras atribuidas a Juan Tinoco.

12. Sacristia de la iglesia de la Soledad:

El Catálogo incluye una ficha general donde se estudia la historia de la iglesia y de las obras de Juan Tinoco en el retablo de la sacristia de la iglesia de la Soledad.

13: Sacristia del convento de San Martín Texmelucan:

El Catálogo incluye una ficha general donde se estudia la historia del convento franciscano de la ciudad de San Martín Texmelucan, Puebla.

14. Retratos:

El Catálogo estudia el único retrato encontrado, que haya realizado Juan Tinoco; el del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz.

Análisis de la Producción Pictórica de Juan Tinoco

El conjunto de 130 obras del pintor Juan Tinoco que se analizó en esta investigación se desglosa de la siguiente manera:

Hay cuatro obras firmadas y fechadas; dieciocho obras que están firmadas, pero no tienen fecha; sólo una obra tiene la firma dudosa; hay dos obras documentadas y desaparecidas; hay alrededor de sesenta obras de atribución posible; hay veinticinco obras que son obras de atribución dudosa; finalmente, son alrededor de doce obras de atribución al taller o a los discípulos del maestro.

Hay una pintura de tema angélico; tres pinturas de temas marianos que no pertenecen a series o conjuntos; cuatro obras de tema cristológico; ninguna pintura con tema específico para devociones marianas -con excepción de la *Virgen de la Cabeza* del Ochoavo-; ninguna pintura de lo que los especialistas denominan "tema cristológico-alegórico"; siete pinturas con representaciones de santos; catorce pinturas que representan escenas de vidas de santas y mártires; las pinturas con temas de alegorías religiosas quedaron agrupadas dentro de conjuntos específicos y hay una serie de once lienzos con tema josefino. Respecto a los temas específicos que hoy se conservan como una serie, hay cinco apostolados -completos o parciales-; un conjunto de obras en la catedral de Puebla, un conjunto en la Capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla, una serie en la Soledad con nueve pinturas y una serie en el convento franciscano de San Martín Texmelucan con diez lienzos. Hay un único retrato realizado por Tinoco en el museo de Santa Mónica -en donde hay tres obras de sus discípulos-; una copia de dicho retrato es de un discípulo, y existen muchas otras versiones del mismo, algunas anónimas y otras realizadas por otros pintores. Se conservan dos *Batallas bíblicas*, a pesar de los diversos reportes sobre obras con dicho tema.

La serie del apostolado del museo de la Universidad está completa y tiene quince lienzos; en ese museo hay otras cuatro obras de diversos temas. Los otros apostolados parciales están repartidos en diversos lugares: dos en la iglesia de la Profesa de México; dos en el museo Bello-Zetina; otros dos en el museo Bello-González, además de un tema angélico, en la iglesia de Analco hay otros dos apóstoles.

En todas las capillas de la catedral de Puebla, incluyendo el Ochoavo, hay más de cuarenta obras. Solamente en el Ochoavo fue necesario analizar treinta pinturas; en las otras capillas hay cerca de una docena.

Existen aproximadamente veinte obras independientes, repartidas en colecciones particulares.

En la iglesia de Azcapotzalco hay dos pinturas de una serie incompleta, cuyo resto pudieran ser los mismos que se conservan en Puebla.

La totalidad de obras analizadas incluye varias atribuciones desmentidas.

ANEXO 10

CATÁLOGO COMENTADO

INDICE GENERAL DE FICHAS
(Indicadas por Grupo de Atribución)

CLAVE	F O N T E	SERIE
a06-ec1	Extasis San Cayetano/Museo Franz Mayer	Independiente
a06-lp1	Lagrimas San Pedro/Bermudez	Independiente
a07-gt1	Santa Gertrudis Jose Luis Perez Salazar	Independiente
analco-gr1	Ficha Gral. Apostoles/Iglesia Analco	Analco
apost-gr1	Ficha Gral. Apostoles/Museo UAF	Museo UAF
azcp21-gr1	Ficha Gral. Iglesia Azcapotzalco	Azcapotzalco
b02-an3	Anunciacion (?) Aldrete	Independiente
b02-vm3	Virgen Dolorosa Tepozotlan	Independiente
b06-je1	San Jeronimo - INAE Churubusco	Independiente
b07-na1	Imposicion Regia a Santa Monica/UAF	UAF
b10-pe1	San Pedro/UAF	UAF
b11-aq1	Santa Aqueda Ochoave	Ochoave
b11-ce1	Santos Cecilia, Valeriano y Tiburcio/Ochoave	Ochoave
b11-cs1	Estigmatizacion Santa Catalina Siena/Ochoave	Ochoave
b11-fd1	San Fernando Matamoros/Ochoave	Ochoave
b11-101	Martirio San Lorenzo/Catedral	Catedral
b11-nl1	Santos Magdalena, Agustin y Marta/Ochoave	Ochoave
b11-pl1	San Pedro Recibiendo Llaves Reino/Catedral	Catedral
b11-sm1	Santiago Matamoros/Ochoave	Ochoave
b11-ur1	Santa Ursula y Once Mil Virgenes/Ochoave	Ochoave
b12-cc1	Cristo Custodiado por Angeles/Soledad	Soledad
b15-bb1	Exterminio de los Analecitas/Catedral	assistal
b16-ob1	Retrato Obispo Santa Cruz/Museo Santa Monica	Monica
belloq-gr1	Ficha Gral. Apostoles/Museo Bello-Gonzalez	Bello-Gonzalez
brlios-gr1	Ficha Gral. Apostoles/Museo Bello-Zetina	Bello-Zetina
c06-je2	San Jeronimo Leyendo/Moreno	Independiente
cc1-cc2	Cristo Custodiado por los Angeles/Catedral	Catedral
d07-ca1	Santa Catalina Alejandria/Particular	Independiente
d07-ca1	Desposorios Misticos Sta. Catarina/Particular	Independiente
d07-tj1	Santa Teresa Oregon-Slit	Independiente
e03-ac1	Flagelacion Calvario/Azcapotzalco	Azcapotzalco
e03-cn1	Encuentro Cristo-Virgen Calvario/Azcapotzalco	Azcapotzalco
e06-ad1	San Antonio de Padua/San Antonio, Pue.	Independiente
e07-ba1	Santa Barbara UAF	UAF
e07-ba4	Santa Barbara Concordia, Pue.	Independiente
e07-lv1	Santa Lucia/UAF	UAF
e07-mm1	Conversion Santa Maria Magdalena/BANAMEL	Independiente
e07-ra1	Santa Rosalia San Agustin-Pue	Independiente
e07-ra2	Santa Rosalia San Agustin, Pue.	Independiente
e10-an1	San Andres/UAF	UAF
e10-ba1	San Bartolome UAF	UAF
e10-fe1	San Felipe/UAF	UAF

e10-jt1	San Judas Tadeo/UAF	UAF
e10-ju1	San Juan Evangelista/UAF	UAF
e10-mo1	San Mateo/UAF	UAF
e10-ns1	San Matias/UAF	UAF
e10-pa1	San Pablo/UAF	UAF
e10-sa1	Salvator Mundi/UAF	UAF
e10-se1	Santiago Menor/UAF	UAF
e10-sm1	Santiago Mayor/UAF	UAF
e10-sz1	San Simon Zelote/UAF	UAF
e10-to1	Santo Tomas/UAF	UAF
e10-vm1	Virgen Maria/UAF	UAF
e11-all	San Alfonso Maria de Ligorio/Ochavo	Ochavo
e11-ba2	Santa Barbara y el Cordero Pascual/Catedral	Catedral
e11-ek1	Comunion de San Estanislao de Kotska	Catedral
e11-fji	Martirio San Felipe Jesus/Ochavo	Ochavo
e11-fni	San Felipe Neri/Ochavo	Ochavo
e11-hu1	San Huberto/Ochavo	Ochavo
e11-ili	San Ildefonso/Ochavo	Ochavo
e11-jc1	Extasis San Juan de la Cruz/Ochavo	Ochavo
e11-lq1	Comunion de San Luis Gonzaga/Catedral	Catedral
e11-lq2	San Luis Gonzaga/Ochavo	Ochavo
e11-lo2	Martirio San Lorenzo/Ochavo	Ochavo
e11-mil	San Miguel del Milagro/Ochavo	Ochavo
e11-rl2	Desposorios Misticos Santa Rosa Lima/Ochavo	Ochavo
e11-sil	Martirio San Simeon/Ochavo	Ochavo
e11-tal	Transverberacion Santa Teresa Avila/Ochavo	Ochavo
e11-ur2	Martirio Santa Ursula/Catedral	Catedral
e12-ap1	Adoracion de Pastores/Texmelucan	Texmelucan
e12-ar1	Adoracion de Keyes/Texmelucan	Texmelucan
e12-bp1	Busqueda de Posada/Texmelucan	Texmelucan
e12-ci1	Circuncision/Texmelucan	Texmelucan
e12-de1	Desposorios de Maria y Jose/Texmelucan	Texmelucan
e12-ge1	Santa Genoveva Reina/Soledad	Soledad
e12-he1	Huida a Egipto/Texmelucan	Texmelucan
e12-ho1	Santa Margarita de Cortona/Soledad	Soledad
e12-ne1	Santa Maria Equiciaca/Soledad	Soledad
e12-nj1	Transito San Jose/Texmelucan	Texmelucan
e12-nn2	Extasis Santa Maria Magdalena/Soledad	Soledad
e12-pv1	Presentacion de Virgen al Templo/Texmelucan	Texmelucan
e12-rl1	Santa Rosa de Lima/Soledad	Soledad
e12-ro1	Santa Rosalia/Soledad	Soledad
e12-rv1	Santa Rosa de Viterbo/Soledad	Soledad
e12-tal	Santa Tais de Alejandria/Soledad	Soledad
e12-tj1	Taller San Jose/Texmelucan	Texmelucan
e12-vi1	Visitacion a Santa Isabel/Texmelucan	Texmelucan
e15-ba2	Santa Barbara/Ochavo	Ochavo
e15-bb1	Batalla Contra Amorreos/Pinacoteca San Diego	Independiente
f01-an1	Angel Tributario/Analco	Analco
f02-ps1	Patrocinio Nuestra Señora/Concordia, Pue.	Independiente
f03-nc1	Roll n. Tangere/UAF	UAF
f11-an1	Anunciacion/Ochavo	Ochavo
f11-ap1	Adoracion de Pastores/Ochavo	Ochavo
f11-ar1	Adoracion Keyes/Ochavo	Ochavo
f11-bp1	Busqueda Posada/Ochavo	Ochavo
f11-de1	Desposorios de Maria y Jose/Ochavo	Ochavo
f11-he1	Huida a Egipto/Ochavo	Ochavo
f11-ic1	Encuentro Jesus y Pedro/Ochavo	Ochavo
f11-it1	Jesus y Samaritana en Tiberiades (?)/Ochavo	Ochavo
f11-pn1	Presentacion Jesus al Templo/Ochavo	Ochavo
f11-pv1	Presentacion Virgen al Templo/Ochavo	Ochavo

f11-re1	Reja Capilla de San Pedro/Catedral	Catedral
f11-tr1	Transito de la Virgen/Ochavo	Ochavo
f11-vi1	Visitacion a Santa Isabel/Ochavo	Ochavo
f11-vm2	Virgen de la Cabeza/Ochavo	Ochavo
f14-jt1	San Judas Tadeo/Profesa	Profesa
f14-mo1	San Mateo/Bello-Zetina	Bello-Zetina
f14-mo2	San Mateo/Analco	Analco
f14-ms2	San Matias/Bello-Gonzalez	Bello-Gonzalez
f14-pa2	San Pablo/Profesa	Profesa
f14-sm2	Santiago Mayor/Bello-Gonzalez	Bello-Gonzalez
f14-sm3	Santiago Mayor/Analco	Analco
f14-sz2	San Simon ???/Bello-Zetina	Bello-Zetina
q05-cb1	Cristo de Burlas Villalobos/Museo Sta. Monica	Monica
q06-je2	San Jeronimo - J. L. Perez Salazar	Independiente
q06-nt1	San Nicolas Tolentino Villalobos/Sta. Monica	Monica
q07-ba4	Santa Barbara/UAF	Museo UAF
q07-in1	Santa Ines/Particular	Independiente
q07-ro3	Santa Rosalia Villalobos/Museo Santa Monica	Monica
q11-fn2	San Felipe Neri/Catedral	Catedral
q11-lp1	Lavatorio de Pies/Catedral	Catedral
q11-uc1	Ultima Cena/Catedral	Catedral
q14-ob2	Retrato Obispo Santa Cruz/San Francisco	Independiente
q14-ob3	Retrato Obispo Santa Cruz/Museo Tepozotlan	Independiente
q14-sb1	Retrato Jose Salazar Baraona Tlaxcala	Tlaxcala
indp-gr1	Ficha Gral. Colecciones Independientes	Colecciones
numoni-gr1	Ficha Gral. Museo Santa Monica	Monica
ochv-gr1	Ficha Gral. Catedral y Ochavo	Catedral-Ochavo
prfs-gr1	Ficha Gral. Apostoles/Iglesia Profesa	Profesa
solda-gr1	Ficha Gral. Iglesia Soledad	Soledad
txml-gr1	Ficha Gral. Convento Texmelucan	Texmelucan

Las series de apóstoles de Juan Tinoco

Generalidades.

Este capítulo trata de las quince pinturas de caballete, en óleo sobre tela, con el tema de los apóstoles,¹ que hoy se encuentran en la pinacoteca del Museo Universitario, en la ex-Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, provenientes de la colección de la antigua Academia de Bellas Artes de Puebla. Por su similitud temática, también se describen las series incompletas de apóstoles que se encuentran en el Museo Bello y González, en el Museo Bello y Zetina y en la parroquia de Analco de Puebla.

Para el caso de la serie de la UAP, y con referencia al croquis anexo, se ha optado por presentar a los diversos personajes en orden alfabético, con excepción de los tres principales, que destacan por su valor plástico. Los temas son los siguientes:

- 1) *Salvator Mundi.*
- 2) *La Virgen María.*
- 3) *Santiago el Mayor.*
- 4) *San Andrés.*
- 5) *San Bartolomé.*
- 6) *San Felipe.*
- 7) *San Judas Tadeo.*
- 8) *San Juan.*
- 9) *San Mateo.*
- 10) *San Matías.*
- 11) *San Pablo.*
- 12) *San Pedro.*
- 13) *Santiago el Menor.*
- 14) *San Simón.*
- 15) *Santo Tomás.*

La colección universitaria constituye un apostolado completo: en ella aparecen los doce apóstoles tradicionales -los once que fueron convocados por Cristo, más san Matías, en sustitución de Judas Iscariote- además del Cristo resucitado, la Virgen y san Pablo. En la serie, quedó ausente san Bernabé, el apóstol tardío, tan cercanamente relacionado con san Pablo.

Es del conocimiento general que la mayoría de los artistas novohispanos pintaron series de apóstoles.² Lo que resulta excepcional en la serie que nos ocupa es que ha permanecido completa hasta la fecha, sin que se perdiera ninguno de los lienzos realizados por el pintor, por lo que resulta más numerosa que algunas otras.

El lienzo que representa a *San Pedro* está firmado en el extremo inferior izquierdo. A pesar de los diversos reportes historiográficos que indican lo contrario, es la única pintura de la serie que está firmada.

Desde el punto de vista caligráfico, a primera vista la firma del san Pedro es distinta a la de rasgos cursivos con que Tinoco firmó tradicionalmente la mayoría de sus obras: tal vez la excepción es la serie de lienzos sobre la *Vida de San José* que hoy se encuentran en la sacristía del templo franciscano de San Martín Texmelucan. Por la apariencia de las craqueladuras y la capa pictórica el texto parece ser auténtico y contemporáneo al resto del lienzo.

Los lienzos de los dos museos Bello y del templo de Analco son anónimos, y tradicionalmente se han atribuido a Tinoco. (Cfr. las fichas correspondientes en este trabajo, para un análisis detallado).

Historia

Hasta la fecha, no ha podido establecerse con precisión cómo se hizo el encargo de la serie. Sin embargo, existen dos documentos de importancia al respecto. El primero, del 6 de febrero de 1857, se refiere a las disposiciones de exclaustración en Puebla.³ El segundo fue emitido por la Secretaría de Fomento e Instrucción Pública del Gobierno del Estado de Puebla.

esta fechado el 26 de diciembre de 1861, e incluye el inventario de pinturas que recibió la Junta Directiva de la Academia de Bellas Artes, provenientes de conventos suprimidos.⁴ El segundo documento comprueba que todos los lienzos del apostolado de Tinoco y muchas pinturas que ingresaron a las colecciones de la Academia, provenían del Convento de Belén,⁵ como consecuencia de la exclaustación que siguió a las Leyes de Reforma. A lo largo de los años, la serie se convirtió en uno de los elementos más valiosos del acervo universitario de la Universidad de Puebla.

Con motivo de su traslado a su ubicación actual, en octubre de 1988 la Dirección de Restauración de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla se encargó de restaurar la serie completa. El trabajo estuvo bajo la dirección de la licenciada en Restauración Rosa Estela Giordana Jiménez, durante la gestión del gobernador Jiménez Morales. Según los informes de los técnicos que realizaron el trabajo (Joaquín y Nora), solamente se efectuó una limpieza y rebarnizado, sin reintegración de color ni reentelado.

Si comparamos las fotografías tomadas antes y después de la restauración (*Cfr.* la fotografía anexa sobre la restauración del Santiago), es posible observar que hay los fondos etéreos, las nubosidades y la vestimenta de las figuras tienen colores con tonalidades pastel, muy poco propias de lo esperado para la pintura del siglo XVII. También se sustituyeron los marcos originales y se repintó el número 73 del inventario de la Academia que aparecía en cada uno de los lienzos. Sobra decir que la restauración efectuada puede calificarse hoy como un trabajo mediocre.

Hoy en día, la situación museográfica en que se encuentran actualmente las obras es lamentable. Como se puede ver en los croquis arquitectónicos de localización que se anexan, en la ex-Casa de los Muñecos se ha destinado una sala completa para albergar la obra de Juan Tinoco, en el segundo nivel, un salón paralelo a la calle 2 Norte. Desgraciadamente las cédulas tienen equivocaciones hagiográficas e iconográficas y no corresponden a los apóstoles correctos, por lo que se ha considerado necesario en este estudio puntualizar cuidadosamente los datos de cada apóstol, incluyendo a cada personaje en un apartado especial en el apéndice hagiográfico.

Historiografía

Las referencias historiográficas que existen sobre esta serie son muy copiosas, pues fue esta obra la que dio a conocer a Juan Tinoco dentro del contexto de la pintura novohispana y la responsable de que se le calificara como "pintor zurbaranesco". De hecho, con excepción de la *Santa Rosalía* de la iglesia de San Agustín de Puebla y otras menciones aisladas, durante mucho tiempo éstas eran las únicas obras reportadas de este pintor. En orden cronológico, los principales comentarios son los siguientes:

1873 - La opinión de Bernardo Olivares Iriarte es precisa:⁶ [...] los doce [sic] cuadros más el Salvador y la Virgen, están dibujados con suma diligencia, en los que hay cabezas bien pintadas. [...] se comprende desde luego una detención y empeño en el acabamiento de la obra, y se conoce también la complacencia del artifice en su prolijo estudio, sin que incurra en el fastidioso relamido, de lo que dista mucho su estilo y carácter de ejecución. Uno de los cuadros [sic] está firmado, pero sin fecha. Se cree que Tinoco pintó en el último periodo de 1600, y principios de 1700.⁷

1923 - Francisco Pérez de Salazar y Haro dice que vio una colección de catorce cuadros [sic], representando un apostolado más la Virgen y el Señor, más o menos de un metro de largo y la mitad de ancho, algunos están muy bien pintados, [...] de claroscuro enérgico y dibujo generalmente concreto".⁸ De manera incomprensible, este autor, generalmente tan cuidadoso y preciso, señala en forma equivocada que la serie estaba firmada en el Cristo Redentor, además de errar también en el número de lienzos y en las medidas.

1834 - Manuel Toussaint, en su corta exposición sobre este pintor dice que Tinoco muestra el vigor del siglo XVII, no contaminado aún con la funesta decadencia que siguió. [En particular] en el apostolado, los paños son de la buena época.⁹

1954 - Tal vez sea Antonio Castro Leal a quien le deba la fama de "zurbaranesco" con que tradicionalmente se califica a Tinoco pues al describir el *Santiago Apóstol* de la Academia de Puebla escribió: El apóstol dominante y recortado sobre el paisaje tiene algo de la monumentalidad de los retratos religiosos [sic] de Zurbarán, y también esa humanidad con que

este pintor trataba sus asuntos místicos. Esa humanidad, que en Zurbarán alcanza una admirable justeza incisiva y lúcida en los cuadros de su mejor época, tiene en Tinoco -menos en el Santiago que en otras de sus telas- algo del exceso y flojedad de los imitadores de Rubens. La figura es de una plástica vigorosa. Bajo la capa y los hábitos [sic], modelados con sobriedad y gracia, se delata el cuerpo recio y la energía ostentosa y más bien física del operario evangélico preparado y dispuesto a todas las fatigas para plantar la fe en esta dura tierra. Una gama de colores fríos parece comentar y recoger el dibujo. Ese mismo aire de fuerza y esa misma presencia plástica bajo las telas, se encuentran en los demás cuadros del apostolado.¹⁰

1963 - Refiriéndose a los apóstoles de la iglesia de Analco, en la reedición de la obra de Pérez de Salazar,¹¹ Elisa Vargaslugo señala que [...] estando en los muros laterales del presbitero [sic], por la escritura para anotar los nombres al pie del cuadro, son obras del siglo XVIII. Por su calidad artística, parecen del siglo XVII [...]. Son copias fidelísimas del apostolado de Tinoco. La única diferencia con los originales es el mayor tamaño de las copias [...]. Siendo de autor anónimo, sin duda se inspiró en las obras de Tinoco y no en el grabado europeo que debió de servir de modelo, pues son iguales tanto en composición como en colorido. [...] Aunque las copias sucesivas del mismo tema eran frecuentes en la pintura colonial, esto demuestra la importancia de Tinoco en la época, como pintor conocido y gustado. Con excepción de las observaciones hechas en la ficha tinj-fxiv.SM3, no podemos estar más de acuerdo con los conceptos de esta autora.

1980 - En la edición interna -no se imprimió, y por lo tanto no tuvo difusión- del inventario titulado *Relación de pinturas de la Dirección de Patrimonio Universitario de la Universidad Autónoma de Puebla*,¹² hay información relativa a números de catálogo, ubicación, etc., que no considero necesario incluir aquí. También hay algunas diferencias de nomenclatura en los apóstoles de Tinoco, que tampoco son dignas de mención.

1993 - Al describir el apostolado de Tinoco, Elisa Vargaslugo recientemente comentó que el apostolado es su obra más conocida y ostenta muy buena calidad. Tinoco debió haber empleado grabados europeos como modelo, ya que conservan la composición de estampa en que la figura aparece sola en el centro del cuadro, sin fondos arquitectónicos de paisajes. Estas creaciones recuerdan los apóstoles de Dürero.¹³

1993 - En relación con esta serie, durante una conferencia celebrada durante el Magno Festival Palafoxiano,¹⁴ en uno de los folletos impresos con tal motivo, Eduardo Merlo calificó a Tinoco como uno de los más importantes pintores del siglo XVII [...]. Al desarrollar en Puebla una técnica y estilo propios, en esta obra se muestra su calidad, colorido y magnificencia. En el esplendor de ese siglo, la Puebla de los Ángeles presumía de Tinoco, colocándolo al lado de los grandes pintores de su tiempo. Este es otro ejemplo del lirismo de Merlo, con el que ya se había expresado en un catálogo que distribuyó el licenciado José Doger Corte -actual rector de la UAP- para poner fotografías de la serie al alcance de un círculo selecto de sus colaboradores y amigos. En él cometieron varios errores, pues además del error cronológico en la biografía del pintor -que ha quedado zanjado resuelta en la sección correspondiente del presente trabajo-, no es correcta la traducción de la leyenda latina de la firma, se describe al *Salvator Mundi* como *Jesucristo resucitado*, y por último se dice -en forma hoy injustificable- que la serie está firmada en el lienzo del Cristo, cuando en realidad es en el *San Pedro Apóstol*.

Análisis Artístico

Al comparar diversas series de grabados, he llegado a la conclusión de que la fuente de inspiración más probable en que se basó Juan Tinoco para realizar su apostolado fue la serie que realizó Lucas de Leyden (1494-1553) sobre dicho tema (*Cristo y sus apóstoles*, ca. 1511; se conserva un juego de 11.9 x 7.2 cm en el Museo de Mineápolis).¹⁵ Como puede verse en las ilustraciones que acompañan el texto, la mayoría de los apóstoles tiene muchas semejanzas entre sí, y la única diferencia aparente son las aureolas en torno a la cabeza de los santos. La composición, la postura rígida de las figuras, la colocación del horizonte, la distribución del fondo de nubes, los paños, los pies descalzos y la ubicación de los elementos iconográficos es la misma en los grabados de Leyden y en casi todos los lienzos de Tinoco.

La comparación entre el texto de Carrillo y Gariel,¹⁶ y las reproducciones editadas por Jacobowitz,¹⁷ indica que hubo por lo menos un artista anónimo que realizó una copia

invertida de la obra de Leyden, según los ejemplares del mismo tamaño que se conservan en Viena.

Los lienzos que no concuerdan con este modelo son el *Salvator Mundi*, la *Virgen María* y el *Santiago Apóstol*. Algunos apóstoles parecen estar inspirados tanto en el original de Leyden como en la copia invertida. Existen algunas diferencias -sobre todo en la postura o en el atributo iconográfico- en los santos Bartolomé, Juan Evangelista, Judas Tadeo, Mateo, Pedro y Tomás.

En el apostolado de Tinoco, las figuras presentan como denominador común una expresión estática, y los personajes sólo pueden ser diferenciados por sus atributos. Las diferencias han sido descritas detalladamente en cada ficha particular.

El objetivo fundamental que persiguió el pintor con estas representaciones, además de cumplir con un encargo, fue fomentar la difusión de un modelo de vida, dentro de los cánones religiosos de la época. Para ello, el pintor exploró vías de persuasión accesibles, a partir de la belleza de los personajes representados, de los sentimientos que éstos expresan y del atractivo de la obra en su conjunto. Al adoptar este sistema, el pintor seguía sus propias inclinaciones artísticas y temperamentales, reflejando también, sin embargo el gusto y las actitudes de su tiempo. Así, pretendió presentar un asunto religioso para estimular la devoción, ofreciendo una mezcla inspirada de idealización y realismo de los tipos físicos y del contenido espiritual de los personajes. Lo idealizado de las figuras es evidente, y la exaltación de la belleza exterior y de su espiritualidad interior predispone a los fieles a la veneración. Al mismo tiempo, también se sugieren persuasivamente la esencia humana de las figuras y sus tiernas emociones, haciéndolas accesibles al observador, en un nivel íntimo y directo.

La postura de todas las figuras es la misma, con ligeras variantes en cada caso. La elegancia del porte y la emotividad que transmiten producen un efecto general de compostura y equilibrio, muy acordes con el espíritu que se quería transmitir. La utilización de una figura como eje central, ocupando la mayor parte de la superficie pictórica, deja una cierta impresión de rigidez, sólo alterada por el movimiento de los paños en las vestiduras.

El claroscuro que utiliza Tinoco en el apostolado para dar relieve a las figuras, es enérgico y de dibujo concreto. Ello lo logra mediante la aplicación de una capa de pintura espesa y lisa, que establece contrastes con la luz difusa de un fondo nebuloso. Son especialmente notables los pliegues de los paños, que además de la sensación de volumen dan movimiento y vida a todas las figuras, sin que por ello resulten iguales. La intensidad del claroscuro, las tonalidades terrosas y el grueso empaste de algunas zonas aparecen hoy evidentemente alterados por el paso del tiempo y por las restauraciones sufridas. La fuente de luminosidad es externa a cada figura central. En los fondos hay algunos detalles con los que se busca conformar los paisajes, con base en diferentes planos de luz, representando lo que está oscuro, y lo lejano en tonos claros. No es posible decir que en la mayoría de los lienzos se haya empleado el recurso del tenebrismo, con la excepción del *Salvator Mundi* y de la *Virgen María*.

Por su composición, colorido y tratamiento -tal vez con excepción de los últimos dos citados, que tienen un tratamiento diferente, como se puede ver en el apartado correspondiente- las imágenes de los apóstoles recuerdan la tradición pictórica española, y en especial la obra de Zurbarán. Ello se explica por la difusión de los grabados flamencos empleados como fuente de inspiración.

La calidad pictórica de la obra de Tinoco fue muy gustada, al grado de que sus representaciones de apóstoles llegarían luego a ser profusamente copiadas.

(1) En sentido etimológico, el vocablo griego *apóstol* quiere decir "el que es enviado". Jesús escogió originalmente a doce "elegidos", a quienes despachó para difundir sus enseñanzas. Tiene un sentido más restringido que el término "discípulo", que en latín quiere decir alumno. La categoría de apóstol fue concedida más tarde por extensión a san Pablo, cuya conversión fue posterior. El término de apostolado se aplica a la representación del conjunto de individuos elegidos para la propagación de la fe cristiana. Con frecuencia, Judas Iscariote queda excluido de las representaciones.

(2) Destacan como ejemplos las series pintadas por Juan Correa en la ciudad de Antigua, Guatemala -descrita por Elisa Vargaslugo et. al. en *Juan Correa-Su vida y su obra*, t. II, primera parte, pag. 183-; la de Nicolás Rodríguez Juárez, del museo de Guadalajara, Jalisco; la de José

Hernández de la Mota, en la parroquia de Santa María la Redonda de la ciudad de México, entre otras muchas.

(3) Manifiesto del Gobernador y Comandante General del Estado de Puebla, J. García Conde, del 6 de febrero de 1857, relativo al "Decreto de depositaria de los bienes intervenidos al venerable clero, según el decreto del 20 de junio de 1856". La fecha más antigua es la de la exclaustación general de Puebla, en el manifiesto se organiza en forma específica la incautación, y en particular lo que se refiere a los bienes del convento de Belén (artículo octavo, tercera sección, relativo a "Religiosos"). Tengo la suerte de poseer una copia del manuscrito, que proviene del Archivo del Ayuntamiento. Este valioso documento fue una de las incontables muestras de apoyo y amistad del profesor Octavio Sánchez Moro, durante su gestión en el Gobierno del Estado de Puebla, sin cuyo interés no se hubiera podido realizar este trabajo.

(4) Manuscrito número 30 titulado "Lista general de las pinturas que eligió y recibió la Comisión de la Junta Directiva de la Academia de Bellas Artes, de los conventos suprimidos", 26 de diciembre de 1861. También poseo una copia de ese manuscrito. El hecho de haber podido conocer tan valioso documento se debió a la amabilidad de la doctora Eugenia Carpinteyro Laue. Durante su eficiente gestión como directora de la Pinacoteca Universitaria y más tarde como directora del Patrimonio Universitario -con la anuencia del propio rector de la Universidad y mediante la intervención de los departamentos jurídico y de auditoría interna de la propia institución- fue posible acceder a las bodegas de la antigua academia, así como a la caja de seguridad donde se custodiaban diversos inventarios que de otra manera difícilmente hubieran podido consultarse.

(5) Manuel Toussaint, en su libro *La Catedral y las iglesias de Puebla*, ed. Porrúa, México, 1954, págs. 166 - 167, indica que la orden hospitalaria de los betlemitas fue fundada en Guatemala en 1656 y se estableció en Puebla en 1682. La iglesia fue construida y decorada en vida de Juan Tinoco, es decir entre 1692 y 1700. La orden desapareció a raíz de la exclaustación en el siglo XIX, y hasta nuestros días la iglesia de Belén ha conservado algunos lienzos del siglo XVII.

(6) Bernardo Olivares Iriarte, *Apuntes artísticos relativos a la historia de la pintura en Puebla*, (1a. ed. 1873), El Escritorio, Puebla, 1911, pág. 24.

(7) Cfr. los comentarios al texto de Bernardo Olivares Iriarte (*Album artístico de B.O.I. - 1874*, ed. de Efraín Castro Morales, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 1987. Ahí, el doctor Castro no se refiere al *Apostolado* de Tinoco en forma particular (Cfr. *op. cit.*, nota 182, pág. 147).

(8) Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla*, 1923, reimpresión de la editorial Perpal, México, 1990, de la edición de Elisa Vargaslugo (UNAM, México, 1963), pág. 34.

(9) Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 1934, edición de Xavier Moysen, UNAM, México, 2a. ed., 1982, pág. 123.

(10) Antonio Castro Leal, *El arte en México: pintura colonial*, Cervecería Cuauhtémoc, Monterrey, 1954, sección sin foliación, correspondiente a Juan Tinoco.

(11) *Op. cit.*, nota núm. 17, págs. 188 - 189.

(12) El referido documento -cuya copia obra en mi poder- también se debió a la amable gestión de la doctora Eugenia Carpinteyro Laue. Gracias a él pudieron estudiarse muchos grabados y pinturas -tanto de Tinoco como de otros artistas-, hoy permanecer en la bodega de la Institución, en espera del tan necesario presupuesto para su restauración.

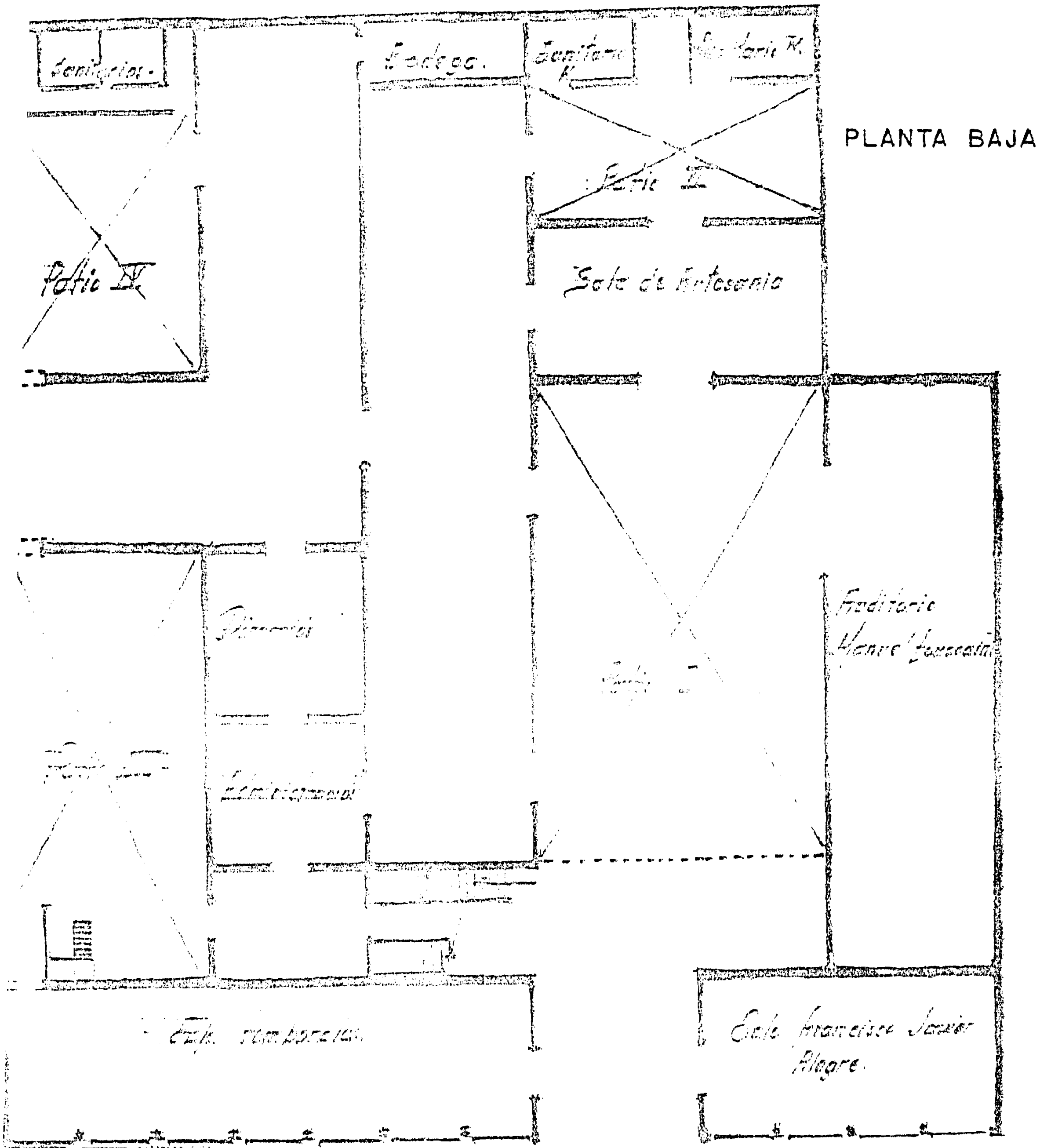
(13) Elisa Vargaslugo, *México barroco-Vida y arte*, Salvat-Hachette Latinoamericana, México, 1993, pág. 134.

(14) Eduardo Merlo, folleto de la exposición "Juan Tinoco" del Magno Festival Palafoxiano en Puebla, Pue., noviembre, 1993.

(15) Ellen S. Jacobowitz (ed.), *The Illustrated Bartsch: Engravings and Etchings by Lucas Van Leyden*, vol. 12, antes vol. 7, parte 3, Abaris Books, Nueva York, 1981, págs. 220 - 232 y figs. 85 - 99.

(16) Abelardo Carrillo y Gariel, *Los grabados de la colección de la Academia de Bellas Artes de San Carlos*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 1982, págs. 89 - 116. Colección de Estudios y Fuentes del Arte en México, núm. 43.

(17) *Loc. cit.*



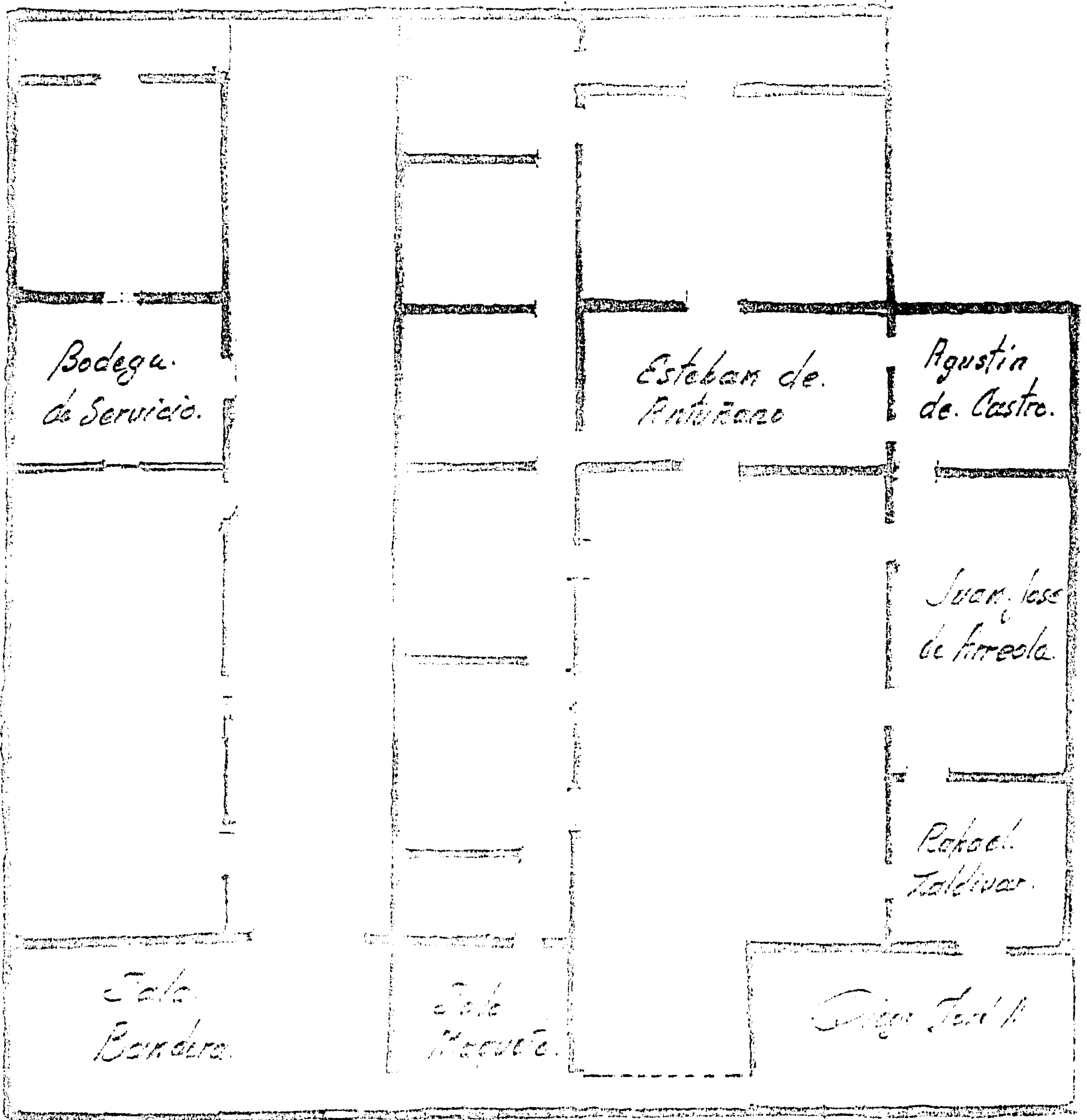
PLANTA BAJA

MUSEO DE LA "B" UNIVERSIDAD AUTONOMA DE PUEBLA, PUE.

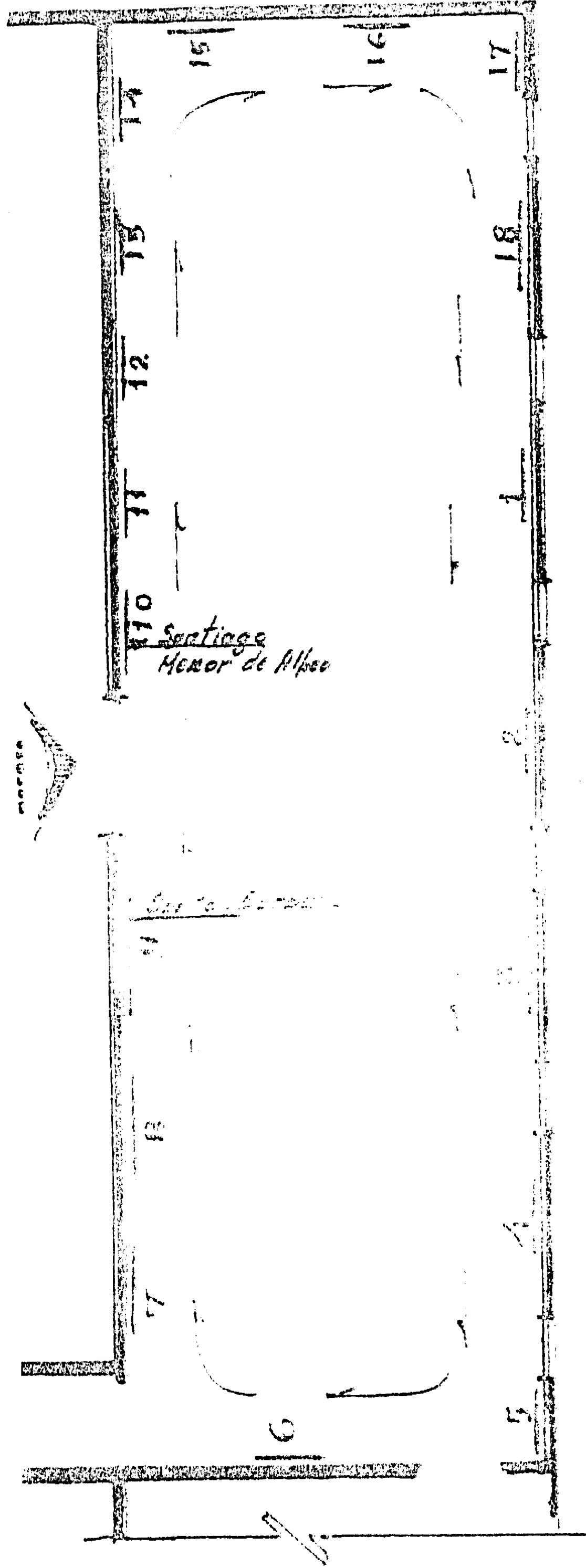
(LOCALIZACION DE PINTURAS DE JUAN TINOCO)

MUSEO DE LA "B" UNIVERSIDAD AUTONOMA DE PUEBLA, PUE.

(LOCALIZACION DE PINTURAS DE JUAN TINOCO)



PLANTA 1º NIVEL



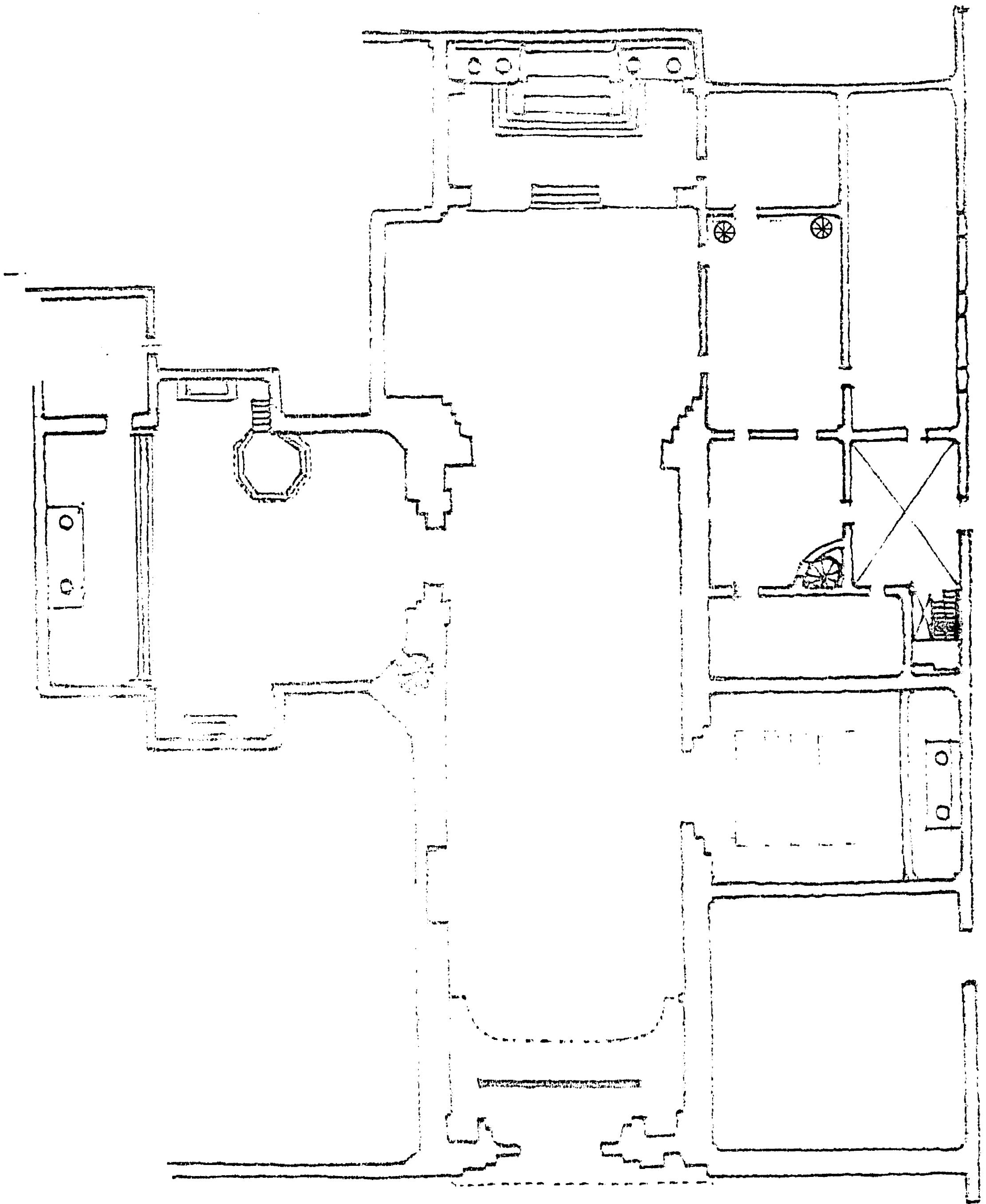
- 1- San. Judas Tadeo.
- 2- San. Juan. Apóstol.
- 3- La. Virgen. María.
- 4- San. Bartolomé.
- 5- San. Felipe. Apóstol.
- 6- El. Salvador.
- 7- Santa. Lucía.
- 8- Santa. Catalina.
- 9- Santa. Bárbara.
- 10- Santiago el Mayor.
- 11- San. Tomás Apóstol.
- 12- San. Andrés Apóstol.
- 13- San. Matías. Apóstol.
- 14- San. Simón Apóstol.
- 15- San. Pedro Apóstol.
- 16- Santiago Apóstol.
- 17- San. Pedro Apóstol.
- 18- San. Mateo.

Sala Juan Tinoco.

2º Nivel. Museo Universitario

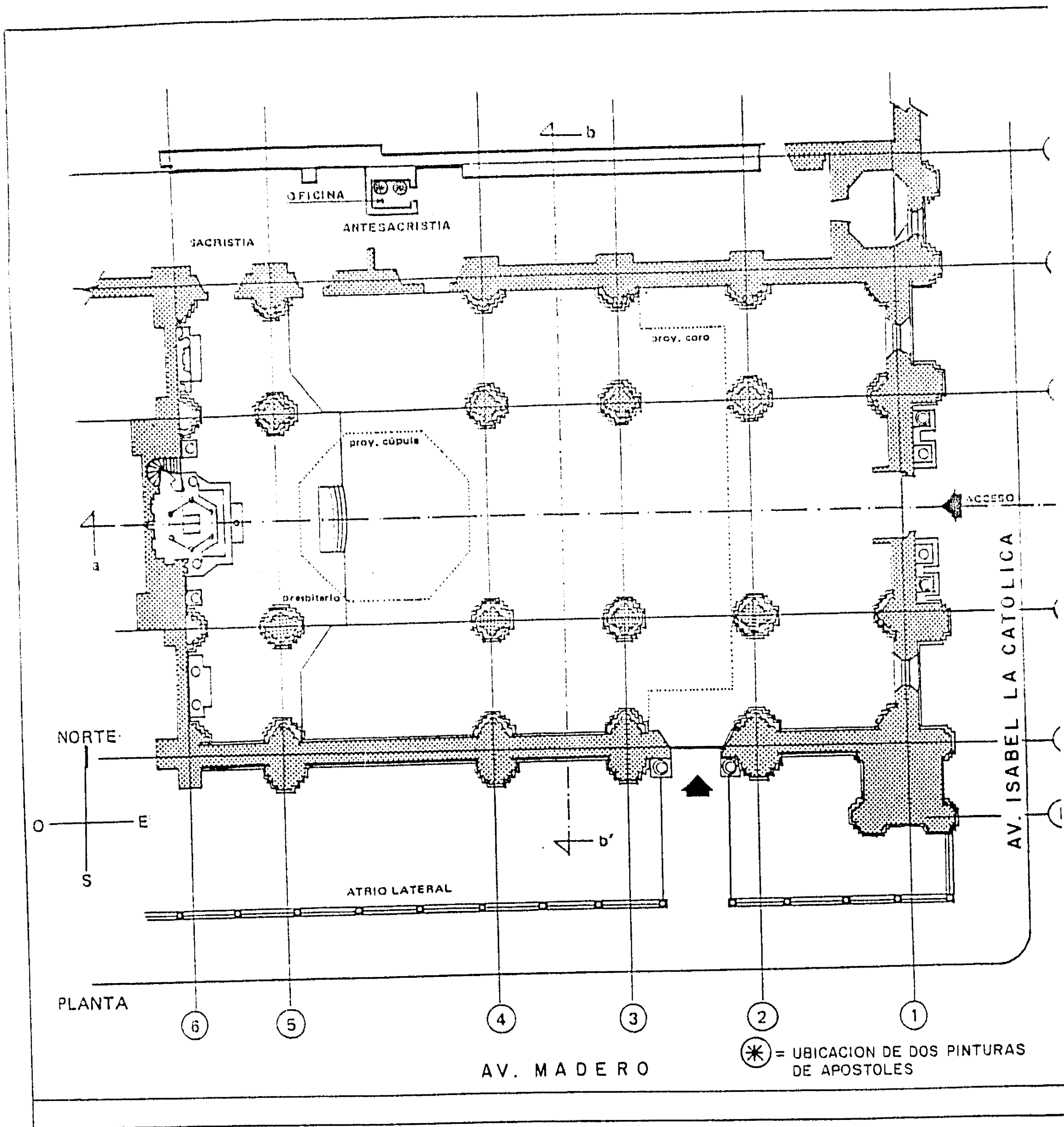
OBRAS DE JUAN TINOCO

(LOCALIZACIÓN DE PINTURAS DE JUAN TINOCO)



IGLESIA DEL SANTO ANGEL DE ANALCO
DE PUEBLA, PUE.

(LOCALIZACION DE PINTURAS DE JUAN TINOCO)



IGLESIA DE LA PROFESA EN MEXICO, D.F.

(LOCALIZACION DE PINTURAS ATRIBUIDAS A JUAN TINOCO)

Ficha: b10-pe1.wri

1. Juan Tinoco: *San Pedro apóstol*.
2. Firmado "*Joannes Tinoco hunc et Coeteros Apostolos Fecit*" en el extremo inferior izquierdo, que se transcribe como "Juan Tinoco hizo éste y otros apóstoles". Es el único lienzo firmado de la serie. La caligrafía es de letra de molde -en lugar de ser cursiva, que es más frecuente- semejante a la de la *Adoración de los reyes* de la serie josefina de San Martín Texmelucan, o la de la *Santa Cecilia y san Valeriano* de la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Puebla.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Regular estado de conservación, a pesar de la restauración en 1988. Las pequeñas picaduras circulares en la capa pictórica se han reintegrado, sin que hayan desaparecido totalmente. Los colores oxidados del cielo en el fondo han sido repintados. Todavía se conservan algunas secciones amarillentas en la línea del horizonte. Las craqueladuras y un pliegue en el bastidor vertical izquierdo ocultan parcialmente la firma.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya quedó comentada.
9. Es fácil reconocer a san Pedro¹ en esta representación, tanto por su apariencia física -aunque en este caso no lleva tonsura,² como por el atributo que lo identifica.³ Como ejemplos de rasgos distintivos están las arrugas de la frente, la musculatura del cuello y los expresivos párpados. El gesto de la mano levantada no se apega a la iconografía tradicional, pues tiene un magnífico escorzo perfectamente detallado y muestra hasta las arrugas de la palma. La otra mano es un modelo de calidad: cerrada para empuñar las dos llaves, de ella salen dos listones del atado en el que gradualmente se alternan fragmentos de luz y de sombra, en atinado balance con el borde de la capa, para formar un triángulo que coincide con el centro geométrico de la composición. Los pies están muy bien ejecutados, en particular las sandalias que calza, que son distintas de las de los demás apóstoles. El magnífico trazo del pie adelantado atrae la vista del espectador hacia la firma. Los elementos en que mejor se utiliza la técnica del claroscuro son la cara, semioculta en las sombras, los ojos elevados al cielo, la barba entrecana, los mencionados listones de las llaves, el paisaje surcado por la sombra del santo, y la referida palma de la mano, que muestra la sombra del pulgar levantado. El paisaje es de los más detallados de toda la serie. Además de algunos arbolillos, aparece un puente con arcos. El cielo tiene unas nubes arreboladas, que mediante variaciones de tono conforman una especie de aureola alrededor de la cabeza del personaje. Esta es una de las figuras más oscuras de la serie, en parte debido a que la capa, de color pardo y grandes pliegues verticales, cubre una túnica de color oscuro. El monial o zurrón que lleva casi ni se distingue porque queda prácticamente oculto entre las sombras, cerca de las llaves. Los colores que predominan son diversas tonalidades de café y marrón.
10. Javier González/1991.
11. La atribución ya quedó descrita.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. No hay otras representaciones de este santo en toda la producción de Tinoco.

(1) La hagiografía de este apóstol es sobradamente conocida.

(2) El aspecto físico tradicional de san Pedro se ha mantenido prácticamente constante desde el siglo IV de nuestra era -Reau *ibid.*, grande, tosco, maduro. Por su cabeza de cráneo redondo y sus cabellos grises, rizados y cortos, Pedro normalmente presenta un aspecto de rudeza campirana. Porte una tupida barba corta y lleva una tonsura para recordar que fue el primer sacerdote. Este detalle proviene de una anécdota apócrifa, según la cual Pedro recibiría la tonsura en la prisión romana de la que sería liberado por un ángel.

(3) El atributo simbólico con el que más comúnmente se le representa -Ferguson, *op. cit.*, p 138 - 139-, es una o dos llaves del Reino -una para los cielos y otra para la tierra-, que Pedro recibió del propio Cristo. Otras representaciones frecuentes son como apóstol -en apego a los pocos textos canónicos existentes-, e llamado que Jesús le hizo desde la orilla del lago, su arrepentimiento o lágrimas, y la liberación de la prisión por el ángel.



San Pedro

(Apostolado UAP)

=====

b10-pe1.wri

Antes de la restauración

Ficha: e10-ju1.wri

1. Juan Tinoco: *San Juan apóstol y evangelista*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm.
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Buen estado de conservación. Restaurado en 1988, hoy muestra tonos de color pastel en el fondo.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya fue explicada.
9. Se reconoce a san Juan porque se ha seguido la tradición del culto occidental que lo representa como hombre joven e imberbe, a diferencia del Oriente bizantino, donde aparece como un viejo calvo de barba blanca.¹ El personaje no lleva ninguno de los otros atributos iconográficos por los que también se le reconoce, como por ejemplo la palma que le dio la Virgen para que la llevara delante de su féretro en sus funerales, la copa con la serpiente ó el perol de aceite hirviendo. Tampoco ha sido representado aquí -como es tan frecuente- escribiendo el Evangelio o el Apocalipsis en la minúscula isla de Patmos, con un águila de alas extendidas -símbolo de la más alta inspiración-, que le sirve de pupitre.² Esto se explica porque su calidad de apóstol se indica mediante un libro de textos sagrados -como en este lienzo-, mientras que como evangelista es más común que lo acompañe el águila.³ En este caso, el personaje porta una cruz de vástago largo -que no aparece completo dentro del cuadro-, como señal de su labor evangelizadora, que le da gran naturalidad a la figura.
Aunque sigue el grabado fuente, la imagen tiene sus características propias. Por ejemplo, lleva un cinturón de cintas anudadas al frente, la túnica se repliega hacia arriba, en lugar de caer como en todos los demás apóstoles, y además la cabeza es muy singular: al no llevar barba, el pelo cae sobre el rostro y se remarcán los pliegues de la piel en la cara y las venas en el cuello, con un notable efecto de fuerza y emotiva expresividad. Los párpados y los globos de los ojos, orientados hacia el extremo superior, se manifiestan en forma mucho más evidente. El ropaje también es distinto al de los otros apóstoles: tal vez por causa de repintes y restauraciones, la túnica de color marrón se ve hoy tersa, plana y desprovista de los pequeños pliegues logrados con franjas alternas de colores claros y sombras que hacen resaltar los relieves del paño.
Hay muchas semejanzas con el resto de la serie. Por ejemplo, las manos y los pies de fuertes tendones y resaltadas venas son iguales a los demás, el fondo de paisaje sigue siendo la repetición de una mera fórmula, y el cielo -con pocas nubes en este caso- sólo es un pretexto para recortar contra él la figura principal en primer plano. En todo el cuadro, el color predominante es el café, en distintas tonalidades.
La capa es un singularismo elemento que coloca a este lienzo en un lugar muy destacado, pues el claroscuro de la gran cantidad de pliegues produce un efecto que apela al tacto del espectador por vía visual.
10. Javier González/1991.
11. La atribución ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) La hagiografía de este apóstol es suficientemente conocida.

(2) Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *Guide iconographique de la Bible et les Saints*, op. cit., págs. 178 - 179.

(3) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, op. cit., pag. 126.



San Juan Apóstol y Evangelista

(Apostolado UAP)

=====

e10-jui.wri

Ficha: e10-sma1.wri

1. Juan Tinoco *Santiago el Mayor*
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario de la UAP
6. Buen estado de conservación. Restaurado en 1988, hoy muestra tonos de color pastel en el cielo del fondo.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya quedó comentada
9. Se reconoce a Santiago por la venera que adorna el sombrero de ala ancha,¹ símbolo de los peregrinos compostelanos desde la Edad Media,² además del zurrón y el bordón de caminante.³ Por lo demás, la iconografía recuerda más la costumbre flamenca,⁴ sin apegarse totalmente a los grabados en que se inspiró el resto de la serie.

El santo aparece de pie, en actitud de caminar hacia la izquierda apoyado en el bastón. Se cubre con el sombrero de peregrino, y sostiene en la mano derecha un libro, mientras vuelve su cabeza hacia el espectador. La silueta se recorta sobre un amplio cielo, y el paisaje se reduce a un espacio abierto de horizonte muy bajo. La sobriedad de la escena no se ve alterada por ningún otro pasaje de su vida narrado en plano secundario, como hacían a menudo otros autores de esa época.

En la obra todo contribuye a resaltar la monumentalidad de la figura, que recuerda a otras obras de tipo "zurbaranesco", también con temas de apóstoles, y que tuvieron tanta influencia en el arte novohispano.⁵

Tal vez ésta sea la mejor obra de Juan Tinoco, por el gesto y el grado de expresividad del personaje. Los múltiples detalles se logran a base de constantes juegos de luces y sombras y con un magistral dominio de la técnica del claroscuro. Los elementos así realizados son el ala del sombrero, la barba, las cejas, los párpados, la nariz, el bigote, los labios, el libro, la capa, ambas manos y el pie izquierdo.

El zurrón de color claro que cuelga del hombro es un alarde de sombras y luces, mientras que apenas se distingue el remate de la vara de caminante, en este caso ni es atributo iconográfico ni instrumento de martirio. El libro -clara alusión a su labor apóstolica-, resulta otro pretexto para mostrar fuertes contrastes lumínicos en el canto de las hojas.

A pesar de ser uno de los principales apóstoles, en este caso Tinoco prefirió representar a Santiago descalzo, a diferencia de Pedro y Simón el Cananeo. Como era de esperarse, en el pie visible se resaltan la fuerza de los tendones y las poderosas venas, con dedos angulosos de uñas cortas y cuadradas. Las manos de dedos doblados no muestran las uñas, pero además de la tradicional marca en los nudillos tienen amplias zonas sombreadas.

El ropaje es el más rico de toda la serie. Porta una larga capa de color rojo intenso con amplios pliegues y dobleces en sentido vertical, que domina la mayor parte de la superficie de la capa pictórica, sobre una túnica parda envuelta en contrastes sombríos. Caso único, Santiago lleva además una mantilla de color café claro en los hombros, pretexto adicional para hacer juegos luminosos. Es magnífico el conjunto de pliegues en la manga que se dobla a la altura del libro. El borde claro de la capa sobre la túnica produce una sombra perfectamente delineada. El logro de los detalles de los bordes de todos los paños se debe a una zona de pintura clara, de pincelada gruesa, rematada por una línea negra que pareciera hecha con lápiz bituminoso.

El fondo tiene una línea de horizonte bajo que separa un cielo cuajado de nubes alrededor de la cabeza del santo. El paisaje, idealizado, presenta juegos de luces que se alternan, café claro en primer plano, luego una franja de café oscuro, luego la sombra casi negra, y finalmente unas colinas iluminadas en lontananza. Aun antes de la última restauración efectuada -lo cual comprueba la intención del artista, ya se veía una zona de mayor luminosidad en el cielo, a la altura del horizonte, y sobre todo al frente del personaje. No conocemos hoy en

da los colores que utilizó originalmente el pintor, pero sí ha quedado plasmada la idea de indicar una especie de crepúsculo para establecer la carga emocional de la escena.

El personaje tiene una postura de tres cuartos de perfil, representado como una figura en eje central que casi cubre la totalidad del lienzo, recortándose contra el paisaje del fondo. Esto le permite al artista utilizar al claroscuro como recurso para enfatizar u ocultar distintos elementos, según su voluntad.

Además de que se considere a toda la serie como "zurbaranesca", no es posible ignorar la influencia de Ribalta, sin duda proveniente de la obra de Pedro García Ferrer. Este concepto ha quedado descrito en el cuerpo principal de este trabajo.

10. Javier González/1991.⁶

11. Ésta fue una de las dos pinturas de Juan Tinoco que se presentaron en la exposición *Santiago y América*, celebrada por el *Arzobispado de Santiago de Compostela y la Cansillería de Cultura e Xuventude de la Xunta de Galicia* en el monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, 1993. Desgraciadamente, la ficha núm. 87 del catálogo *Santiago en el arte*, de María Concepción García Sáiz tiene varios errores. Además de los detalles relativos a las dimensiones y la originalidad del marco, se dice que es un óleo sobre lámina de cobre, cuando en realidad es sobre lienzo.

12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).

13. No hay otro apóstol de Tinoco con la misma composición.

(1) La hagiografía de Santiago el Mayor es demasiado conocida como para que sea necesario reproducirla.

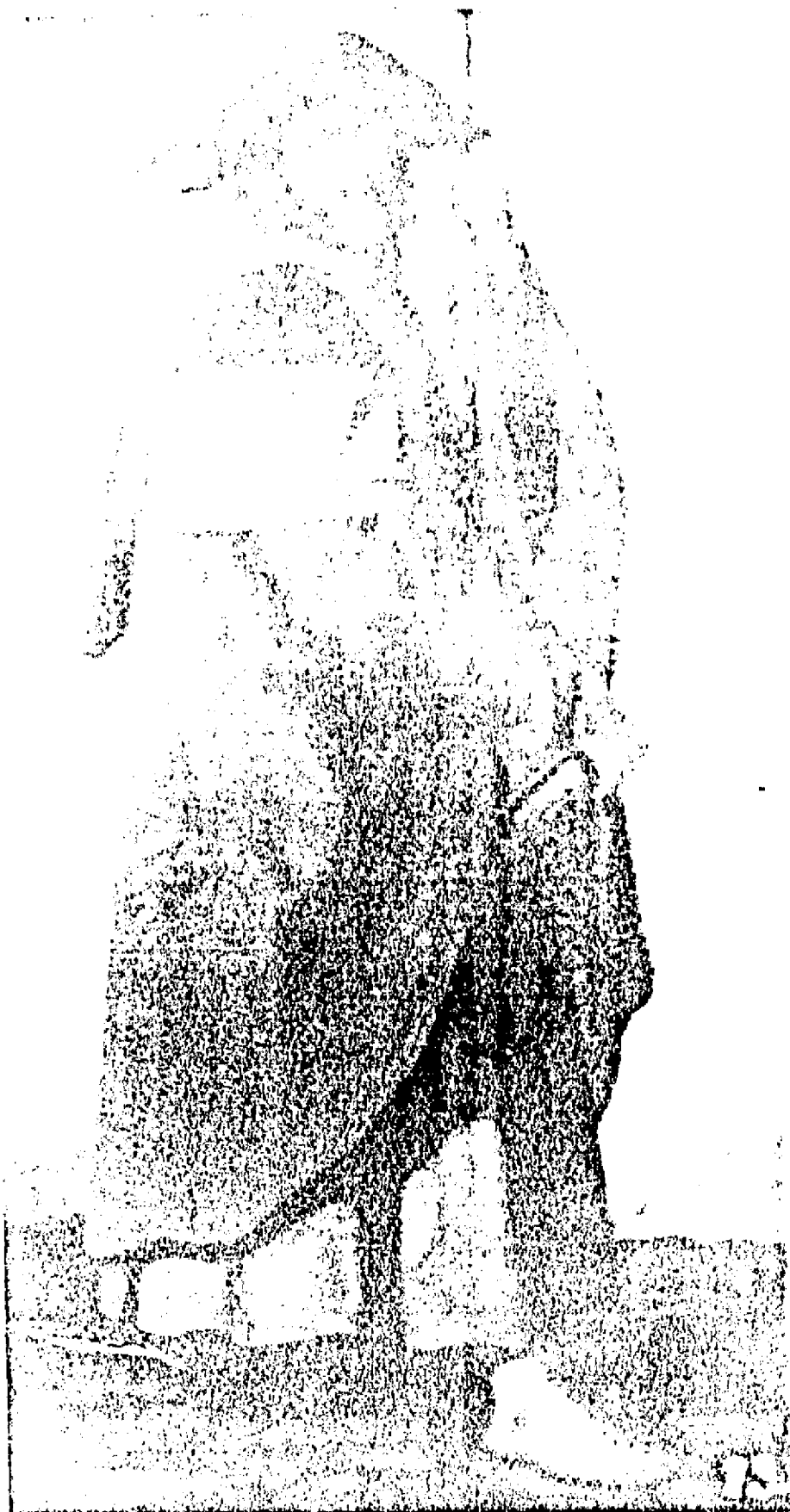
(2) La venera es una concha semicircular de dos valvas, una plana y otra muy convexa, con estrias radiales a modo de costillas gruesas. Es un molusco muy común en Galicia, y los peregrinos que volvían de Santiago solían traerlas cosidas en sus ropajes.

(3) El zurrón es una bolsa grande de pellejo, regularmente utilizada por los pastores para almacenar y transportar comida. El bordón es un palo largo frecuentemente utilizado por los caminantes.

(4) Según Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art, op. cit.*, págs. 123 - 124), las representaciones y los atributos tradicionales de Santiago el Mayor son muy diversas: a) Como apóstol, con los pies descalzos, sosteniendo ya sea un bastón de caminante, o bien la espada con la que fue martirizado. Ésta es la representación más frecuente en el arte flamenco. b) Como peregrino, portando una capa larga, sombrero de alas anchas, zurrón, y apoyándose en un bastón de caminante terminado en una esfera para asirse. Sus vestiduras se decoran normalmente con una o varias veneras. A partir del siglo XII, éste es su atributo más recurrente. Es la representación más frecuente en el arte italiano. c) Como caballero, montado en un brioso corcel blanco, y portando un estandarte como símbolo de la victoria sobre los moros. Ésta es la representación más frecuente en el arte español. d) Portando una cruz arzobispal, pues pasa por haber sido el primer arzobispo de España.

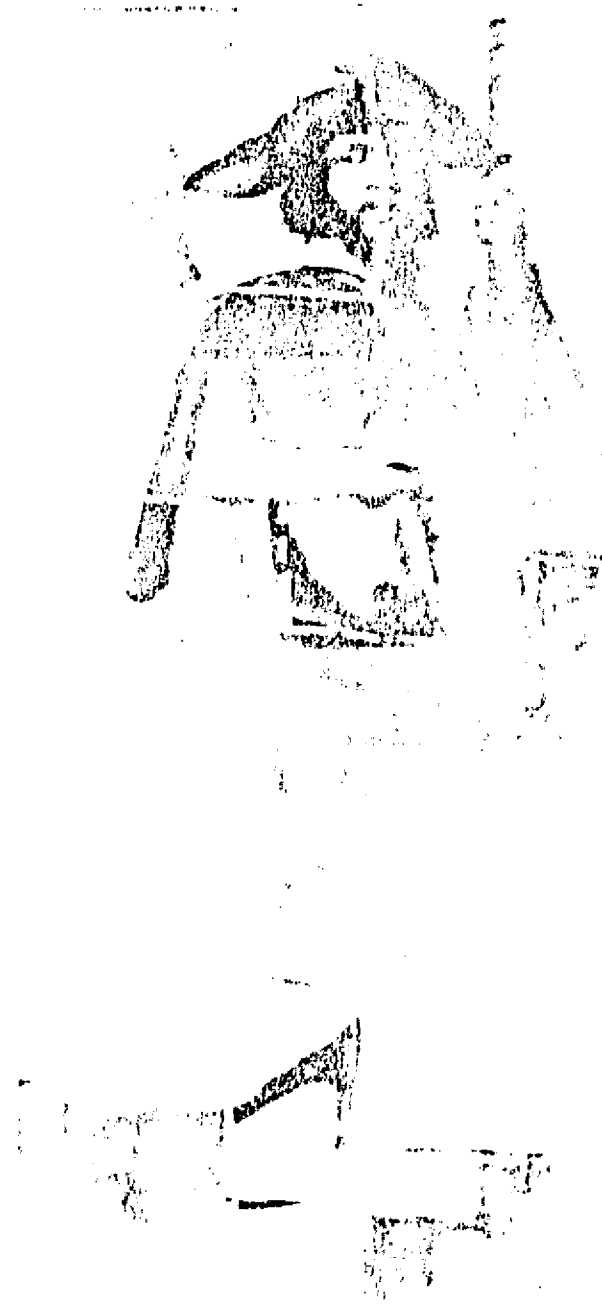
(5) Cabe recordar la obra *Santiago el Mayor*, apóstol del propio Zurbarán, hoy en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa, y el ensayo de Juan Manuel Serrera, *Zurbarán y América*, publicado en el catálogo de la exposición *Zurbarán, op. cit.*, Madrid, 1988, págs. 63 - 83.

(6) La fotografía de la restauración se debe a la gentileza de la doctora Eugenia Carpinteyro Laue, durante su gestión como directora del Museo Universitario, y corresponde a la restauración efectuada en 1988.



santape el. Navar. andito.
apostolado UAP.

elU-am. r. 1.



Ficha: e10-sme1.wri

1. Juan Tinoco: *Santiago el Menor apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Regular estado de conservación. Aunque fue restaurado en 1988, tiene una cortada horizontal a la mitad del lienzo -en uno de cuyos extremos se ha perdido capa pictórica- y presenta arrugas en la parte central del extremo inferior. Hoy el fondo tiene tonos de color pastel, y sin embargo, por los colores en que fue realizado, es de los apóstoles que conservan una apariencia más cercana a los tonos originales.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya fue analizada.
9. Hay dos características por las que se puede identificar a este santo: su parecido físico con el personaje representado en el *Salvator mundi* de la misma serie,¹ y el largo y grueso mazo que porta.²

Las características fisonómicas de este Santiago son sorprendentemente similares a las de Jesús: pelo rizado peinado de raya en medio -en el caso de Santiago, el pelo es de color castaño más claro-, rostro alargado, bigote y barba de forma triangular, ojos almendrados, nariz fina y recta, y el esperado trazo común para la ceja y el puente de la nariz. Las manos y los pies poseen los mismos rasgos que los de los otros apóstoles, aunque el escorzo del pie izquierdo sea un poco menos convincente: extremidades carnosas, dedos separados y curvilíneos, con tendones y venas bien remarcados, uñas cuadradas y bien delineadas. El canto del libro muestra en forma detallada las hojas y los cordones de amarre.

El claroscuro es determinante para definir algunos elementos de esta pintura en particular: los pliegues de la capa, tal vez más sutiles que en otros apóstoles, por ser ésta de color café; la sombra de la capa sobre la túnica, para delinear el borde; la manga del brazo estirado, con pliegues horizontales, y el bien logrado borde del brazo; la manga del brazo levantado, con profusión de pliegues verticales; las zonas iluminadas y sombreadas del bastón, y finalmente, la sombra del personaje, proyectada en el paisaje sin árboles.

El cielo carece de nubes y hoy se ve amarillento, estableciendo un balance cromático en todo el lienzo, pues se alternan los tonos café y ocre entre los elementos de la composición.

10. Javier González: 1991.
11. La atribución ya quedó explicada.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. No hay otras representaciones de este santo.

(1) La hagiografía de este apóstol es suficientemente conocida.

(2) Santiago el Menor es representado tradicionalmente como obispo de Jerusalén y con frecuencia asociado al apóstol Felipe, ya que la fecha de celebración -el primero de mayo- es la misma para ambos. Según Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art, op. cit.*, pág. 124, su atributo es el bastón de abatanar, instrumento de su martirio.



Santiago el Menor Apóstol

(Apostolado UAP)

=====

el0-smel.wri

Ficha: e10-fe1.wri

1. Juan Tinoco: *San Felipe apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Buen estado de conservación. Restaurado en 1988, hoy el fondo muestra tonos amarillentos.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya fue explicada.
9. Esta representación de san Felipe se apega mucho a la que era tradicional desde el arte medieval en Occidente, y por lo tanto se distingue muy poco del resto de los apóstoles.¹
Barbado y de edad madura, a partir del siglo XIII san Felipe tiene por atributos una cruz -a veces el árbol de la cruz o sólo una cruz latina en la punta de un bastón-, unos panes y un dragón o serpiente.² Por el contrario, en este caso, el personaje porta una lanza con punta metálica, y está concentrado hojeando un libro de textos sagrados.³
Las características que singularizan esta obra del resto de la serie son el brillo metálico de la punta de la lanza, los dobleces de las hojas del libro, el fondo terroso sobre el que se yergue la figura y la reciedumbre de los pies, de fuertes tendones y surcados por venas muy marcadas. Estos elementos están soberbiamente logrados gracias a un magistral dominio del claroscuro, en especial en pequeñas zonas en las que el empleo de colores claros contrasta con sombras bien definidas, en planos paralelos.
El resto de los elementos se hermana con los de otros personajes del resto de la serie. La voluminosidad de la cabeza, la capa y túnica del personaje y también el fondo pudieran intercambiarse por los de cualquier otro apóstol, a no ser por el colorido. La sensación de pesadez de los paños confiere gran uniformidad a la serie en general. En este caso las manos han quedado casi ocultas por el libro, y por lo tanto no denotan tanta fuerza.
Como en el caso de san Andrés -eficaz correspondencia plástica de la similitud entre la vida de ambos santos-, los colores predominantes en el cuadro hoy son el rojo y el café.
10. Javier González/1991.
11. La atribución ya quedó descrita.
12. Obra consignada por Francisco Perez de Salazar y Haro (1923).
13. No hay otras figuras con el mismo tema.

(1) La hagiografía de este santo es suficientemente conocida.

(2) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, op. cit., pág. 139

(3) Con frecuencia se confunde la legendaria vida de san Felipe con algunas escenas de la de Santiago al Menor, en especial su martirio.



San Felipe

(Apostolado UAP)

e10-fel.wri

Ficha: e-x-sz1.wri

1. Juan Tinoco: *Simón Cananeo apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Regular estado de conservación. A pesar de su restauración de 1988, hoy la capa pictórica se se muy picoteada, con grandes craqueladuras, y ha perdido el barniz. Al igual que los demás, el fondo muestra tonos de color pastel.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya quedó explicada.
9. Se reconoce a san Simón por el atributo que lo identifica,¹ que es una larga sierra del leñador, instrumento de su martirio.²

A primera vista, éste parece uno de los cuadros peor logrados de la serie, sin duda por su estado actual de conservación. Sin embargo, en mi opinión es uno de los mejores ejemplos del dominio de Tinoco de la técnica del claroscuro. Por el preciosismo en los detalles de su manufactura, este lienzo casi parece realizado como si fuera sobre una lámina de cobre, digna obra de un artista que dominaba la técnica del grabado. La sierra es una verdadera obra magistral por el borde claro y la gradación del instrumento, iluminado en la parte superior para contrastar con el mango oscuro que se ensombrece hacia la punta inferior. Sin embargo, aún mejores son los múltiples dientes, cuya realización es soberbia, paradigma del tema que nos ocupa: cada uno de ellos tiene un reflejo luminoso que indica su filo, y una sombra que lo distingue del que sigue.

Algunos elementos caracterizan a este apóstol en particular. La capa que recubre la vestimenta del personaje parece una tienda de campaña, producto de la interpretación del grabado que inspiró a este lienzo. Tiene grandes pliegues verticales y cubre casi toda la figura, sólo deja ver un fragmento de túnica entre las sombras. Los pies están bastante mal logrados, pues son desproporcionadamente largos y de dedos curvos, caso único en la serie. El venerable santo lleva unas peculiares sandalias que quedan ocultas entre las sombras.

Las manos también distan mucho de la perfección: sin mayores detalles que las socorridas manchas de color claro en los nudillos, ambas quedan casi ocultas al doblarse sobre el mango de la sierra, todo ello a media sombra.

Después de la sierra, tal vez lo mejor logrado en el cuadro sea la cabeza. De frente amplia y ojos penetrantes, pelo rizado y espesa barba grisácea, muestra una oreja con un pabellón perfectamente delineado. Aunque en la pintura novohispana no se dibujaba con modelos del natural, en este caso se tomó con precisión fidedigna del grabado.

El paisaje en lontananza no tiene árboles, y logra una sensación de distancia por el empleo de diversos planos de luz. En la composición predominan los tonos cafés de la vestimenta del personaje, contra un cielo amarillento sin nubes.

10. Javier González/1991.

11. La atribución ya quedó explicada.

12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).

13. Hay otras obras con el mismo modelo.

(1) La hagiografía de este apóstol es suficientemente conocida

(2) Simón Cananeo aparece asociado a Judas en numerosas representaciones. Además de como apóstol, las escenas compartidas más frecuentes son las del martirio y la destrucción de los ídolos, en la que aparecen dos etíopes negros y desnudos. Según Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art. op. cit.*, pág. 142, a partir del siglo XV, el atributo con el que san Simón aparece más frecuentemente representado -especialmente en su calidad de apóstol- es una sierra de leñador. Según Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien. op. cit.*, t. III-3, págs. 1223 - 1225, también puede aparecer con un libro; la representación desde el siglo XIII es leyéndolo, mientras que a partir del siglo XVII aparece simplemente hojeándolo.



Simón Cananeo Apóstol
(el Zelote)
(Apostolado UAP)

=====

el0-tol.wri

Ficha: e10-jt1.wri

1. Juan Tinoco: San Judas Tadeo apóstol.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84,5 x 44,5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Regular estado de conservación. A pesar de que fue restaurado en 1988, con lo que se detuvo el proceso de oxidación de barnices y veladuras, la capa pictórica no se reintegró por completo, y hoy en día se distinguen pequeñas zonas circulares que han perdido el color.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya quedó explicada.
9. En esta representación se reconoce a san Judas Tadeo por el atributo que porta, que es la punta de una alabarda, como recuerdo de su martirio en Persia.¹ La identificación se confirma por la información iconográfica que proporciona Ferguson,² a pesar de que aquí no aparece el vástago completo del arma y el personaje sólo lleva en la mano el extremo de forma característica.³

Existen ciertas características que distinguen esta obra del resto de la serie. Por ejemplo, el extremo del mango y la hoja de la alabarda tienen un brillo que llama especialmente la atención. A su vez, la cuchilla se corresponde con un pliegue en la capa que simula una sombra que refuerza la emotividad de lo representado. Otro caso es la recia cabeza con venerable cabellera y barba blancas. La serenidad y fuerza que reflejan sus rasgos son seguramente la causa de que esta pintura haya sido copiada profusamente con posterioridad. Tanto los rasgos faciales, como los pies y manos muestran las principales características del trazo y dibujo de Tinoco.

Lo más distintivo aquí es tal vez la capa que cubre la túnica del santo. Mientras que la segunda queda casi oculta entre oscuras sombras, la primera ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro. Al igual que en el resto de la serie, los pliegues de los paños parecen ejecutados con un carbón, con tal severidad que producen una impresión de pesadez en cuanto a espacialidad volumétrica.

El tratamiento del paisaje en el fondo es sensiblemente diferente del de los demás apóstoles, pues en este caso la idea de distancia se ha representado invirtiendo los planos de luz. Aquí, lo más cerca es oscuro, y alternando luces y sombras se llega a una zona de claridad en lontananza.

El fondo de este lienzo es uno de los que menos ha sido afectado por las restauraciones sufridas. A pesar de los cambios en tonalidad, el cielo no es uniforme, pues hay nubes que rodean el cuerpo del personaje que se recorta en primer plano. Por testimonios fotográficos anteriores y posteriores a la restauración de 1988, se ha podido diferenciar la apariencia de las tonalidades de color en ambas instancias. Lo que antes se veía en tonalidades verdosas, hoy aparece con brillante pigmentación, como la capa roja, el paisaje café y las nubes azules que, sin embargo, no dejan de contrastar con las sombras intencionales, como las que cubren la túnica.

A pesar de la evidente simplicidad en la composición debida al grabado en que se inspira, el manejo de las sombras y los contrastes luminicos entre los diversos elementos dan lugar a otro soberbio ejemplo del dominio de Tinoco de la técnica del claroscuro.

10. Javier González/1991.

11. La atribución ya fue comentada.

12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).

13. No hay otras figuras con el mismo tema.

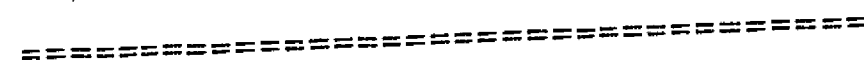
(1) La hagiografía de este santo es suficientemente conocida.

(2) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, op. cit., pág. 127.

(3) Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *Guide iconographique de la Bible et les Saints*, op. cit., pág. 289.



San Judas Tadeo
(Apostolado UAP)



e10-jtl.wri

Ficha: e10-an1.wri

1. Juan Tinoco: *San Andrés Apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel. Museo Universitario de la B. Universidad Autónoma de Puebla, Pue.
6. Buen estado de conservación. Restaurado en 1988, hoy muestra tonos de color pastel en el fondo.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya quedó descrita en la ficha general.
9. En esta representación se reconoce a san Andrés por el atributo que lo ha venido identificando desde la Edad Media: la cruz en forma de aspa -convertida en la *Cruz de san Andrés*-, instrumento con el que supuestamente se le martirizó en Patras, en el Peloponeso.¹

La imagen se apega al patrón establecido por el grabado que le sirvió de inspiración, pero posee características propias. Por ejemplo, la reciedumbre del rostro que mira hacia el libro -fuertemente sostenido por una mano que queda sumergida en la sombra - contrasta con la delicadeza de la mano que sostiene uno de los brazos de la cruz. La túnica que viste el personaje da la impresión de un paño de gran pesadez, efecto que refuerza por la voluminosa capa que cubre una gran parte de la superficie pictórica.

Esta figura oscura que se destaca contra un fondo claro los colores predominantes son el ocre y el café en el ropaje y en la cruz. Por contraste, el fondo del cielo es amarillento, de un tono distinto al que tendría originalmente.

Las sombras y los contrastes luminosos en los diversos elementos de la composición son un magnífico ejemplo del dominio de Tinoco sobre la técnica del pictórica.
10. Javier González/1991.
11. La atribución se comenta en la ficha general.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).



San Andrés

(Apostolado UAP)

=====

el0-anl.wri

Ficha: e10-to1.wri

1. Juan Tinoco: *Santo Tomás apóstol*.
 2. Sin firma.
 3. Óleo sobre tela.
 4. 84.5 x 44.5 cm
 5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
 6. Regular estado de conservación. Durante su restauración de 1988, la capa pictórica fue reintegrada en forma puntual sobre las picaduras, se corrigió el restiramiento alrededor del bastidor del marco y se evitó el daño en el borde inferior. El cielo se veía oscuro por oxidación del barniz y de la capa pictórica en la sección que representa al cielo. Aunque hoy parte del cielo muestra tonos de color pastel, todavía se distinguen zonas de oxidación de tono más oscuro.
 7. Ca. 1680-1685.
 8. La historiografía ya quedó explicada.
 9. Resulta difícil reconocer aquí a santo Tomás,¹ puesto que la figura no lleva ningún atributo iconográfico además del tradicional libro, que es común para apóstoles, evangelistas, doctores de la Iglesia y letrados en general.² Si la lanza fuera en realidad el instrumento de su pasión, la imagen podría confundirse con la de san Felipe en esta misma serie. Aquí Tomás aparece de edad madura, muy peludo tanto en su cabellera como en la espesa barba negra. La actitud de elocuente teatralidad de su postura -con una mano levantada y la cabeza inclinada- llama la atención del espectador, siendo muy diferente al resto de los apóstoles. El gesto es reforzado por unos ojos almendrados, cuyos párpados inferiores -que se dirigen hacia el cielo- están muy bien delineados. Hay semejanzas entre esta figura y la de san Juan de la misma serie. La túnica y los pies de ambos santos son muy similares. Aunque la larguísima capa de Tomás es de otro color y sus pliegues son verticales -arremolinándose alrededor del brazo levantado-, en ambos casos dejan al descubierto una túnica de color pardo que se ciñe a la cintura con un cinturón anudado en forma de moño. También en ambos, los nervudos pies cubiertos de venas tienen la misma postura, y las uñas de manos y pies son planas, rectas y muy cortas. La figura vestida de Tomás sugiere un vientre abultado, que recuerda al del *Salvator mundi* de la misma serie.
- En esta representación, el claroscuro es más intenso en la capa, en la sombra de ésta sobre la túnica y en el canto de las hojas de libro. Los pliegues y las sombras verticales de la capa son de muy buen dibujo, tanto en el doblar de la manga, como en la abertura para la rodilla. Dichos pliegues están delineados mediante una línea negra, con pinceladas paralelas de pinturas en tono claro, alternadas con otras de tono oscuro.
- El paisaje no tiene detalles y el cielo carece de nubes. Los tonos oxidados dejan ver en la parte inferior que el cielo debió ser originalmente de un tono amarillento, como en el caso de san Felipe. Los colores predominantes de la composición son el rojo de la capa y el pardo de la túnica.
10. Javier González/1991.
 11. La atribución ya ha quedado descrita.
 12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
 13. No hay otras pinturas con la misma representación.

(1) La hagiografía de este apóstol es muy conocida.

(2) En el arte bizantino y paleocristiano, se le representa como apóstol juvenil, imberbe, normalmente con rasgos similares a los de Jesús, en vista de la tradición de que era su hermano gemelo. A partir del siglo XIII Tomás aparece barbudo, como en este caso. A veces se le asocia con Cosme y Damián. Según Ferguson, *op. cit.*, págs. 144 - 145, además del cinturón de la Virgen, a partir del siglo XVII a veces se representa una lanza como instrumento de su martirio. Sin embargo, su atributo iconográfico más frecuente es la escuadra de constructor, como referencia a su legendaria profesión, como constructor de un imaginario palacio para el rey de la India. La escena de la incredulidad de santo Tomás con Cristo también fue profusamente representada en el arte barroco. En ella, la imagen tradicional es una figura central de Cristo guiando la mano de Tomás hacia la herida de su costado, rodeados por Pedro y Juan; *cfr.*, Réau, *op. cit.* t. III-2, págs. 1266 - 1272. Sin embargo, es poco frecuente la representación de la incredulidad de Tomás ante la Asunción de la Virgen.



Santo Tomás Apóstol

(Apostolado TAP)

=====

e-x-szl.wri

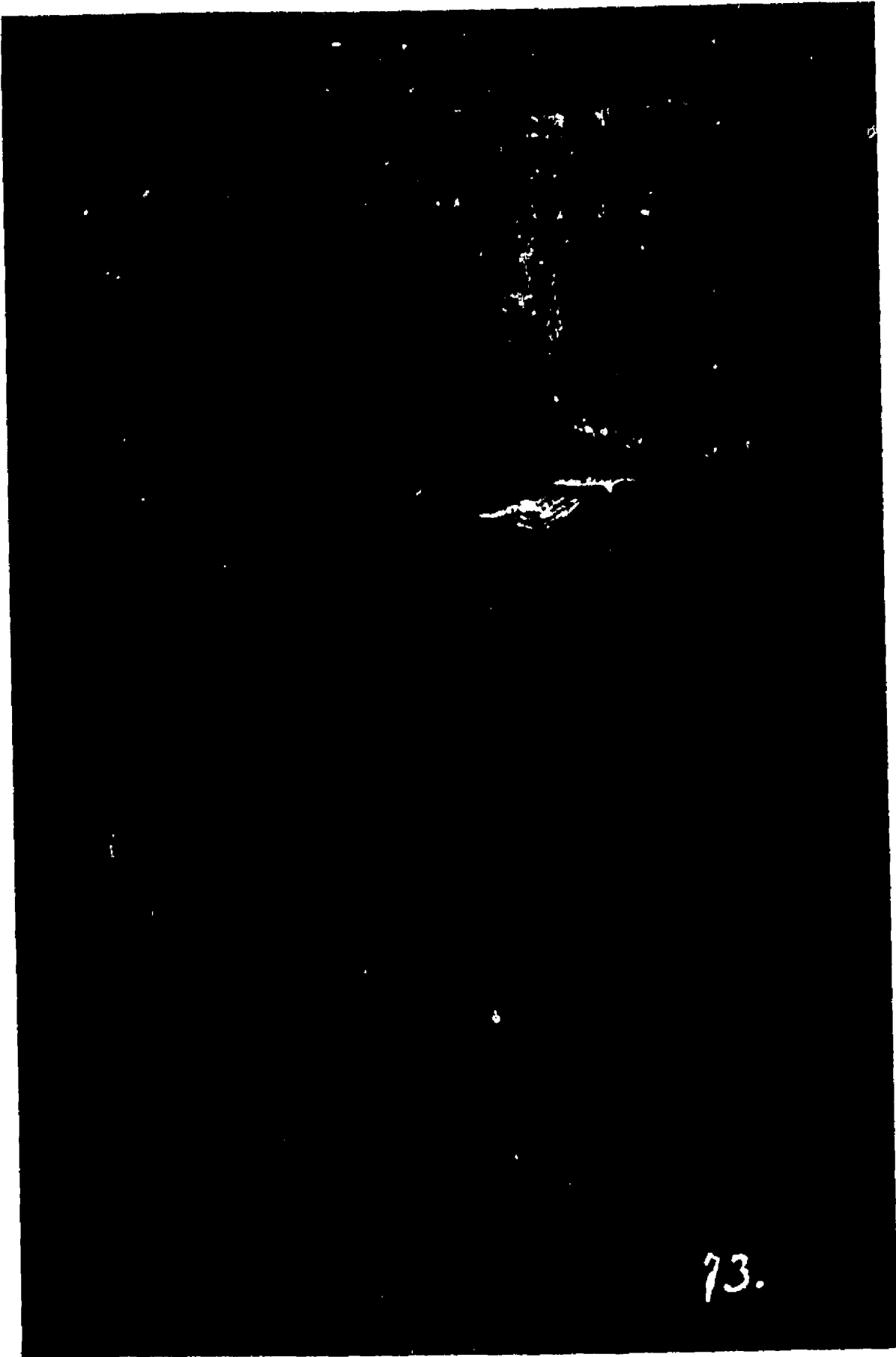
Ficha: e10-mo1.wri

1. Juan Tinoco: *San Mateo apóstol y evangelista*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Regular estado de conservación. A pesar de haber sido restaurado en 1988, hoy en día hay fragmentos perdidos de capa pictórica y se observan pequeñas perforaciones con apariencia de pequeñas perforaciones; además, muestra en el fondo algunos tonos de color pastel.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya fue explicada.
9. Es fácil reconocer a san Mateo en esta representación;¹ aunque no aparece el ángel dictándole, como establece la tradición,² el santo varón está inclinado sobre una mesa alta, escribiendo en un libro abierto.³ Hay cuatro elementos principales que destacan por el empleo de una técnica pictórica en la que se alternan zonas claras con empastes de color oscuro: el rostro a media luz, con un soberbio ocultamiento de la mitad del rostro entre las sombras, mostrando la frente y entrecerrando los ojos; la mano sobre la mesa, con la manga enteramente oculta entre las sombras y un extremo de la arremolinada capa bajo el libro abierto, alarde de expresión barroca; el libro con fuertes contrastes lumínicos en las páginas abiertas y en el canto de las hojas, y por último, la mano que empuña la pluma. Muchos elementos son comunes al resto de la serie: los pies descalzos -de fuertes tendones, resaltadas venas y un característico abultamiento en la parte interna del metatarso, tal vez más evidente en este caso por la postura de ambos pies; en este paisaje del fondo aparece un arbolillo; el cielo tiene pocas nubes, como en otros casos; los nudillos de las manos y sobre todo de los pies están pintados con la frecuente mancha de pintura de color claro que sirve para remarcar la separación de las falanges. De todos los elementos de esta obra, el mejor logrado es sin lugar a dudas la capa que cubre la túnica con que se viste el santo. Los pliegues tienen una textura exquisita, lograda con finas pinceladas que alternan distintos planos de luz. Lo que distingue a la representación de este apóstol de las demás es precisamente el doblez de la capa en sentido horizontal, que se oscurece a la altura de la cintura, para llegar hasta el libro. Dado que en la mayoría de los otros personajes los pliegues de los paños son en sentido vertical, los únicos casos comparables son el *Salvator Mundi* -de mejor calidad plástica que el san Mateo- y el san Pablo. Se han podido consultar registros fotográficos de distintas épocas, en los que se nota que, debido a las restauraciones, las superficies antes verdosas hoy tienen distintos tonos a base de rojo. Las excepciones son la mesa, el fondo del paisaje -ambos en café, para sugerir las sombras- y el azul del cielo nublado.
10. Javier González/1991.
11. La atribución ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. Existen diversas copias con el mismo tema.

(1) La hagiografía de este apóstol es suficientemente conocida.

(2) Según Duchet-Suchaux y Pastoureau. *Guide iconographique de la Bible et les Saints, op.cit.*, págs. 226 - 227, las primeras representaciones de san Mateo datan del siglo VI. Uno de los temas más extendidos es la redacción del primer Evangelio: Mateo frente a un pupitre, escribe bajo la inspiración de un ángel. Otro tema frecuentemente representado en el barroco -a partir de Caravaggio- es la escena de su vocación. Según Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien, op.cit.*, t. III-2, pág. 927, en la escena de su martirio, un verdugo toma la mano del santo, derribado al pie de una escalera, y lo amenaza con su espada.

(3) Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art, op.cit.*, pág. 135, establece que los atributos más comunes de este santo son el libro de los Evangelios, un ángel que lo acompaña -en actitud de dictarle o sosteniendo el tintero-, una pluma y una bolsa de dinero. A veces, también aparece una espada o un hacha, como instrumentos de martirio; en el primer caso se hace necesario no confundirlo con san Pablo. Cabe señalar que la costumbre en esa época era escribir sobre rollos de pergamino; la moda de los libros empastados es medieval.



73.

San Mateo Apóstol y Evangelista

(Apostolado UAP)

=====

el0-mol.wri

Ficha: e10-ba1.wri

1. Juan Tinoco: *San Bartolomé apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya fue explicada.
9. Esta imagen muestra a san Bartolomé en una forma diferente a la que tradicionalmente tiene en la pintura española. Por lo general se alude a su martirio representándolo desollado, y portando su propia piel sobre los hombros o el brazo, o durante el momento del suplicio, normalmente crucificado con la cabeza hacia abajo, para facilitar la tarea a los verdugos.¹

Duchet-Suchaux y Pastoureau establecen que "*los pintores barrocos, sobre todo alemanes y españoles, representaron la escena del desollamiento con cierta complacencia mórbida*".²

Sin embargo, de acuerdo con el texto de Ferguson,³ en la representación que nos ocupa san Bartolomé sólo lleva como atributo un cuchillo grande de forma peculiar, para recordar su desollamiento.

Como las otras imágenes de la serie, ésta también se apega al modelo del grabado que le sirvió de inspiración, aunque con características propias. Por ejemplo, la mano que se lleva al pecho es de impresionante reciedumbre, y los pliegues de la correspondiente manga tienen un valor plástico difícilmente superables. El efecto de pesadez que producen la túnica y el manto -cuyos pliegues llegan hasta el suelo- provoca una cierta unidad armónica de este lienzo con el resto del apostolado. Los elementos que dan sensación de ligereza son el fragmento de paisaje que aparece en un costado, el rostro de mirada ascendente -fuertemente iluminada- y los juegos de luz y sombra del cuchillo que el santo lleva en la mano.

Hoy predominan los tonos pardos, y las tonalidades color pastel del cielo en el fondo establecen un notable contraste con la figura en el plano central.

Los juegos de luces y sombras en los paños de la vestimenta del santo son otro ejemplo del dominio que tenía Tinoco de la técnica del claroscuro.
10. Javier González/1991.
11. La atribución ya quedó descrita.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923)
13. No hay otras figuras con el mismo tema.

(1) La hagiografía de este apóstol es suficientemente conocida.

(2) Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *Guide iconographique de la Bible et les Saints*, op. cit., págs. 58 - 59.

(3) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, op. cit., pág. 107.



San Bartolomé
(Apostolado UAP)

=====

e10-bal.wri

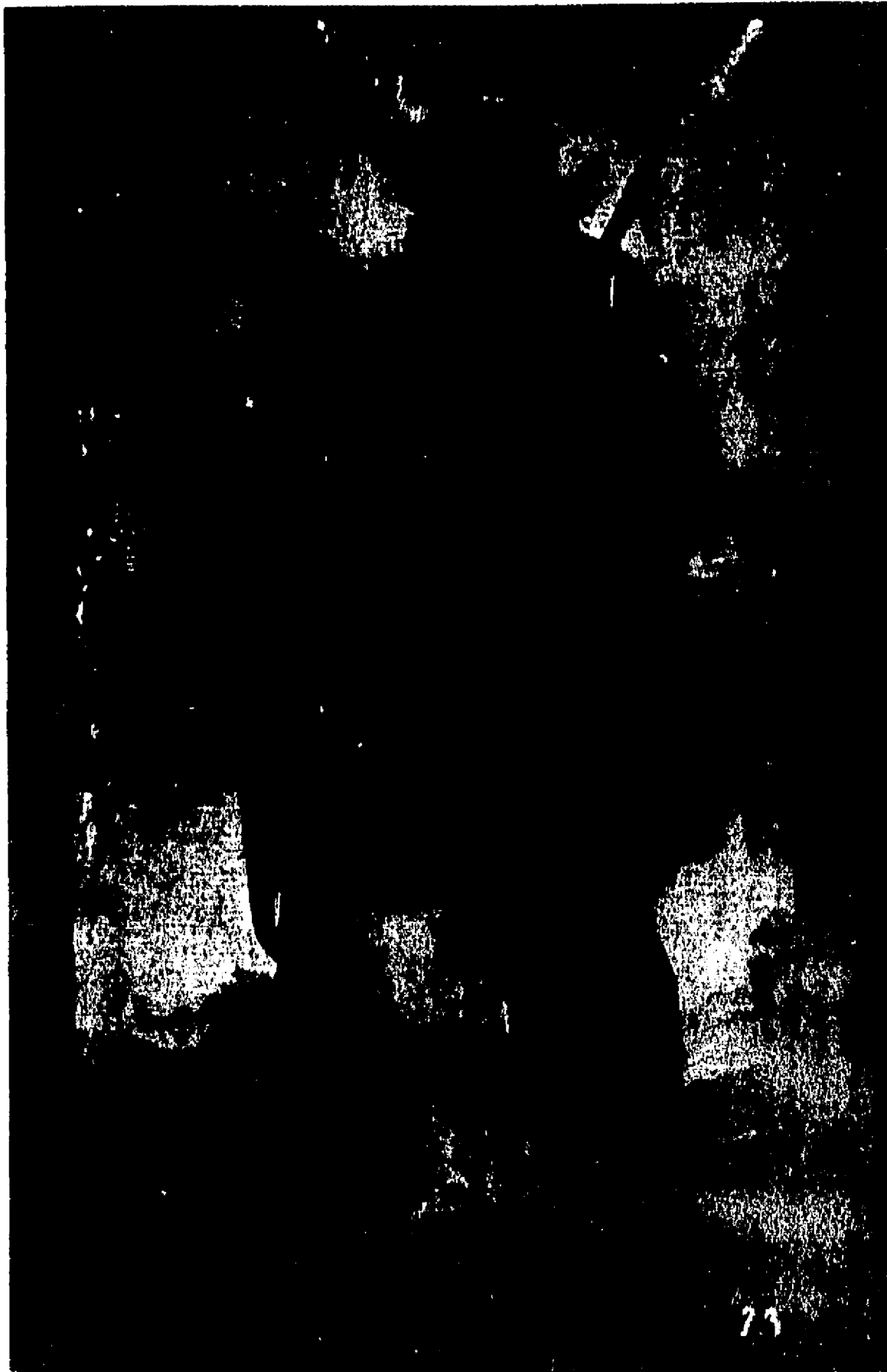
Ficha: e10-ms1.wri

1. Juan Tinoco: *San Matías apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.
6. Buen estado de conservación. Restaurado en 1988, hoy muestra tonos de color pastel en el fondo.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya quedó comentada.
9. Se reconoce a san Matías porque porta el atributo con el que se le relaciona en recuerdo de su martirio.¹ Aunque no fue uno de los doce apóstoles originales, es relativamente frecuente encontrar su representación en las series sobre este tema, algunas de ellas incluso inspiradas en esta obra de Tinoco.

En este lienzo, hay cinco elementos principales que destacan por la maestría en la utilización del claroscuro: la noble cabeza de belleza clásica, con pelo rizado, barba puntiaguda y cejas juntas; la mano que apunta hacia lo lejos; el pliegue horizontal de la capa a la altura de la cintura -los demás son verticales-; el destello metálico en el vástago del arma, y los nervudos talones en ambos piés.

Aunque es la única figura que aparece dando la espalda al espectador -de ahí la belleza del escorzo de los piés-, los demás elementos son similares a los del resto de la serie. Los grandes pliegues verticales de la capa apenas dejan ver una túnica amarillenta en la parte inferior de las piernas. Dado que cubre la mayor parte de la superficie pictórica del lienzo con un color rojo cálido, a dicha capa se debe la impresión de amplitud volumétrica que produce el personaje. La línea del horizonte es quizá un poco más baja que en otros los cuadros y por lo tanto hay poca sombra. En este paisaje también aparece un arbolito, mientras que el cielo hoy se ve de color amarillento, en lugar de los tonos azules de los demás.
10. Javier González/1991.
11. La atribución ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. Existen otras copias con el mismo tema.

(1) La hagiografía es suficientemente conocida.



San Matías Apóstol

(Apostolado UAP)

=====

elO-msl.wri

Ficha: e10-pa1.wri

1. Juan Tinoco: *San Pablo apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo Universitario-BUAP.,
6. Regular estado de conservación, a pesar de la restauración en 1988. La capa pictórica -hoy con reintegración de color- estaba dañada en el borde derecho de la manga del brazo que porta el libro, con presencia de óxido rojo y sin bamices o veladuras. Hay un pliegue del lienzo en el borde superior derecho, y el fondo del cielo hoy presenta tonos de color pastel.
7. Ca. 1680-1685.
8. La historiografía ya fue comentada.
9. Es fácil identificar a san Pablo,¹ el digno porte con que lleva la espada como atributo iconográfico, símbolo en este caso tanto de su pasado como su martirio.² Tradicionalmente se incluye a san Pablo en las series que representan a los apóstoles, por su importancia en la iglesia occidental -en calidad de "enviado"-, aunque no conoció a Jesús y por lo tanto no es uno de los doce del grupo original.

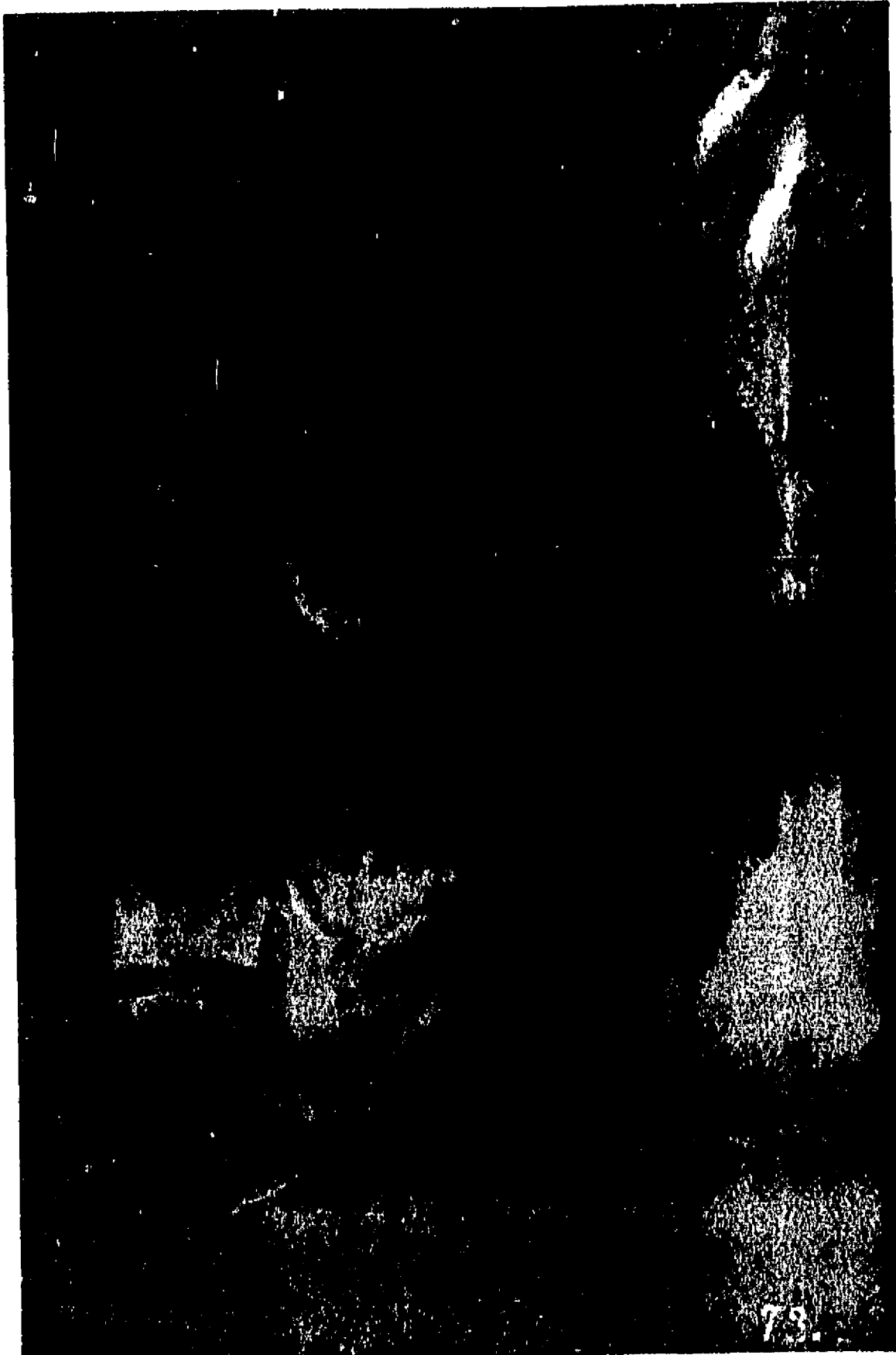
Esta representación tiene varios elementos que la distinguen del resto de la serie. Los principales son la capa, la cabeza, las manos y la espada. En cambio, la túnica, los pies, el paisaje y el cielo son similares a los de los demás.

Por la fuerte representación de sus venas, resulta peculiar la recia mano que sostiene el libro, a su vez desproporcionadamente pequeño con respecto a los de otros apóstoles. En cambio, el escorzo de la mano que sostiene la espada produce una sensación de amable delicadeza. La cabeza resalta por su forma, la amplia calvicie y las arrugas de la frente, y queda enmarcada por el rizado cabello oscuro -bien contrastado contra el cielo- y la espesa y larga barba. Los almendrados ojos están rodeados por pliegues de piel, además de los especialmente finos párpados. Como en los casos del Salvador, san Judas Tadeo y los dos Santiagos, la mirada se dirige de frente hacia el espectador, en lugar de concentrarse en las alturas o en el libro, como en el resto de los personajes. Fisionómicamente, las cejas y la nariz están pintadas a la manera tan frecuente de Tinoco, aunque en este caso la punta de la nariz también se remarca con una pequeña mancha de color más claro. Muy parecidos a los de Santiago el Menor, los pies son recios y dibujan con detalle las venas y el bulto del metatarso que se ve en los otros casos. El fondo del paisaje tiene un horizonte bajo, sin árboles. El cielo se ve hoy de color ocre -seguramente en su origen sería amarillento, posiblemente del tono del de san Andrés o del de san Juan.

Los logros más notables en esta pintura son la espada y la capa, de grandes efectos naturalistas. La primera tiene ricos detalles en la empuñadura, en el remate, en la guarda y en la hoja. En esta última hay un delicado tratamiento claroscuro, fino ejemplo de la maestría de Tinoco: el trazo fue realizado con una línea negra, con pinceladas paralelas en grises de diversas tonalidades. El brillo metálico se logró con trazos de pintura blanca, no sólo en la parte visible sino incluso en el tramo de la espada semioculto por la capa. Ésta se ve hoy de color ocre; tiene grandes pliegues horizontales -que, como ya se ha dicho, son más adecuados para describir el claroscuro que los verticales-, a base de sombras sobre todo en la parte del arremolinamiento de la manga. Las sombras casi producen un efecto tenebrista, sin llegar a tal extremo, pues es una de las pinturas más oscuras de la serie. Quedan prácticamente ocultas una gran superficie bajo el brazo que sostiene el libro y toda la túnica de color café bajo la barba, la manga descubierta y el extremo inferior de la vestimenta. Los colores predominantes son el ocre de la capa, el amarillo tostado del cielo y el café del resto de la composición.
10. Javier González/1991.
11. La atribución ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. Existen varias versiones de este tema.

(1) La hagiografía es suficientemente conocida.

(2) Desde la Edad Media, su culto está frecuentemente asociado al de san Pedro, con múltiples iglesias y objetos dedicados a ambos santos. El culto propio se desarrolla a partir de la Reforma, en virtud de que predica la justificación por la gracia. Es el patrono de los misioneros, de los cesteros y de los cordeleros. Desde cerca del siglo XIV, sus representaciones muestran un tipo físico estable; pequeño, contrahecho, calvo, de frente abombada, y de larga barba. Otra tradición, proveniente de los *Hechos de los apóstoles*, -cfr. Réau, *op. cit.*, t. III-2, págs. 1035 - 1050-, le muestra como hombre vigoroso, de barba recortada, y aspecto similar al de Pedro. A partir del siglo XIII, su atributo tradicional es la espada, -cfr. Ferguson, *op. cit.*, pág. 395-; todos los episodios de su vida han sido profundamente ilustrados en la historia del arte.



San Pablo Apóstol

(Apostolado UAP)

=====

e10-pal.wri

Ficha: e10-sa1.wri

1. Juan Tinoco: *Salvator Mundi*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel del Museo de la Universidad Autónoma de Puebla.
6. Buen estado de conservación. Es de los que fueron mejor restaurados en 1988.
7. Ca. 1680 - 1685.
8. La historiografía ya quedó descrita en la ficha general.
9. Las apariciones de Cristo resucitado, denominadas "crisofanías", son entre seis y diez escenas difundidas por la apologética cristiana para confirmar la realidad de la Resurrección. Se definen como "*fenómenos alucinatorios, individuales o colectivos, provocados por la exaltación del sentimiento religiosos, como apasionada espera del retorno mesiánico*".¹ Los personajes creían ver a Jesús porque vivían en "Él". La vaguedad e incoherencia de los relatos transmitidos por los Evangelios canónicos y apócrifos no permiten establecer con seguridad la naturaleza, el lugar, la fecha, el número o el orden de sucesión de dichos eventos. Existen sin embargo dos concepciones del Cristo resucitado: en una, Jesús vence a la muerte y se convierte en un ser celeste, espíritu puro que asciende al cielo el mismo día de la Resurrección, y de ahí vuelve a descender a la tierra; en la otra, Jesús tiene una existencia carnal durante cuarenta días después de la muerte, tras lo que ocurre la Ascensión.

La aparición de Cristo a su madre no está reseñada ni en los textos canónicos ni los apócrifos y es tal vez mera invención de la Leyenda Dorada, pues no era fácilmente concebible para el vulgo que Jesús se hubiera mostrado a María Magdalena "*Noli me tangere*", sin haber consolado previamente a su propia madre. Es un reflejo de la idea que estuvo muy en boga durante la Contrarreforma; era una de las meditaciones de san Ignacio de Loyola y un ejercicio espiritual de santa Teresa de Avila.

En esta representación, la iconografía es poco tradicional, pues deberían estar en la misma escena las figuras de Jesús y de la Virgen María. Para respetar el programa compositivo de la serie, en el que cada figura aparece por sí sola en cada pintura, el Cristo y la Virgen están en lienzos diferentes. Por otro lado, la imagen devocional del *Salvator Mundi* o Salvador del Mundo -uno de los títulos de Cristo que tuvo mucha difusión en el norte, durante el Renacimiento-, en la representación usual lleva un orbe rematado con una cruz, con la corona de espinas, en actitud de impartir la bendición.² En otros casos, el Cristo crucificado se identifica con un banderín -símbolo de su victoria sobre la muerte-, y los estigmas son siempre claramente visibles.³ Aquí, la figura está apoyada sobre el madero de la cruz, mostrando únicamente algunas de las heridas de la Pasión; la del pecho es poco convincente; parece más bien marca de nacimiento.

Por su fisonomía, el varonil rostro del Cristo es similar al de otras figuras y recuerda especialmente el de Santiago el Menor: faz triangular, nariz larga y recta, ojos almendrados y frente amplia; posee además el distintivo rasgo de las cejas y la nariz dibujadas con un trazo común. El gesto de expresividad que alcanza es difícilmente superable.

El cuerpo medio desnudo del Cristo, diferente a los de las figuras del resto de la serie, está cubierto con un espléndido paño rojo que lo envuelve.⁴ Corto de estatura, con un vientre innecesariamente abultado, la piel flácida en el pecho, un brazo que parece curtido por el sol -por efecto de aproximarse a la zona de sombra-, las manos y los pies toscos, de falanges y uñas bien delineados, es evidente que el pintor se inspiró en un modelo natural, cosa nada frecuente en esa época. Es uno de los mejores desnudos -tal vez el mejor- de toda la producción de Tinoco.

En este caso, con excepción de la carnación y el paño que se arremolina en torno al cuerpo, los únicos matices de luz y color son la textura de la madera y el resplandor de la aureola. Este es un elemento en el que se representa un tenue campo de radiación alrededor de la cabeza, enfatizado por un campo luminoso más brillante en forma de cruz, que resalta sobre un fondo negro.⁵

Por su majestuosidad, colorido y movimiento, lo mejor del cuadro es la capa, que en alguna época sirviera para calificar a Tinoco de "pintor zurbanaranesco". De color brillante, los contrastes de luz y sombra en los pliegues horizontales -rematados por bordes de gran precisión- hacen que sin duda sea ésta la mejor pintura de la serie, y también una de las mejores logradas de toda la producción del pintor. Casi resulta innecesaria para la composición la presencia del pequeño fragmento de paño en la cintura, a manera de vestimenta bajo la roja capa.

El tratamiento general es distinto del resto de las otras figuras de la serie. Claro ejemplo de obra tenebrista -la fuente luminosa es el propio cuerpo del Cristo, resaltado sobre un fondo oscuro-, hay un uso intencional del claroscuro para dar emotividad a lo representado. En forma ciertamente magistral, Tinoco utiliza zonas en que el tenebrismo y el claroscuro se funden para producir un efecto conjunto; tal es el caso del pie que queda oculto en las sombras, en que el estigma resalta y queda claramente visible al frente. Otro ejemplo es la extremidad superior de la figura a partir del hombro: a medias se ve la mano que sostiene el leño, el brazo casi no se ve, y tanto la cruz como el extremo de la capa quedan sumergidos en la sombra, de color café oscuro.

10. Javier González/1991.

11. La historiografía general ya ha quedado comentada

12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).

13. Esta figura es única en la producción de Tinoco

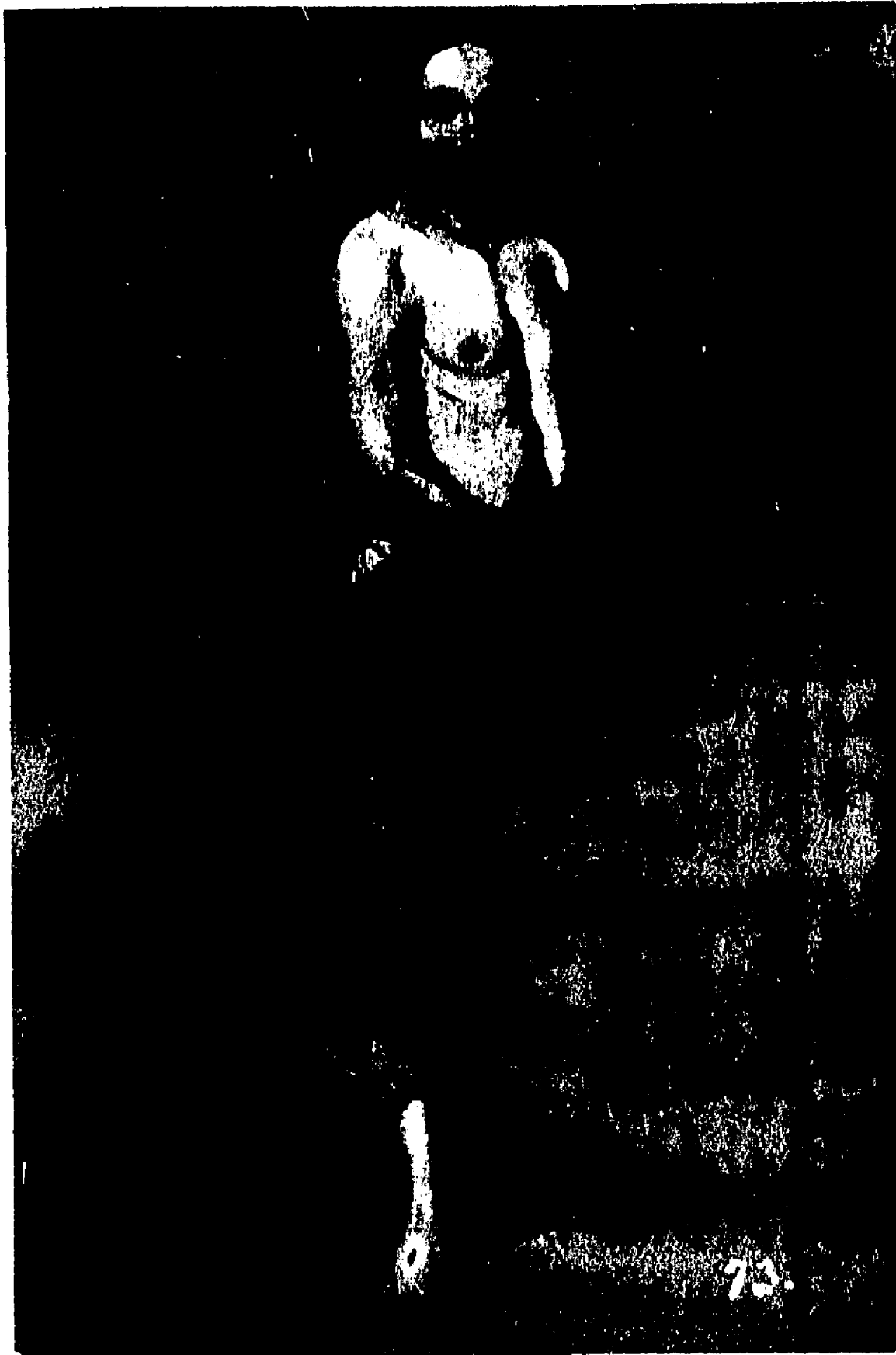
(1) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, op. cit., t. II-2, págs. 551 - 581.

(2) James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, op. cit., pág. 271.

(3) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, op. cit., págs. 94 y 152.

(4) Según Grace Sill, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, op. cit., pág. 29, el color rojo está asociado con la sangre, y por lo tanto con las pasiones y el fuego; representa al amor y el odio, el poder y la acción, el pecado y el sufrimiento. En la simbología religiosa de las vestimentas durante diferentes épocas litúrgicas, el color rojo se utiliza durante la Cuaresma y el Pentecostés para las misas y los servicios fúnebres.

(5) George Ferguson, op. cit., pág. 148.



Salvator Mundi

Apestolado UAP

e10-sal.wri

FALLA DE CRICEN

Ficha: e10-vm1.wri

1. Juan Tinoco: *La Virgen María*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 84.5 x 44.5 cm
5. Sala Tinoco, segundo nivel, del Museo Universitario - Universidad Autónoma de Puebla.
6. Buen estado de conservación. Sufrió una restauración en 1988. La apariencia actual de los paños y las manos, entre otros elementos, hace sospechar un trabajo de poco éxito.
7. Ca. 1680-1685.

8. La historiografía ya quedó descrita en la ficha general.

9. La figura representada no tiene atributo iconográfico alguno, de no ser por los colores y el velo que cubre su cabeza y por la tradicional idealización de rasgos de la pintura barroca, podría tratarse de cualquier mujer. Como quedó dicho -Cfr. el texto relativo al *Salvator Mundi*-, la presencia de la Virgen María en esta serie se justifica por el pasaje de la aparición de Cristo. Sin embargo, el formato de la serie pedía un sólo personaje en cada cuadro, por lo que ambos quedaron separados.

La fisonomía corresponde al modelo de Tinoco: ojos almendrados, nariz fina y boca en forma de corazoncillo; tiene un aire expresivo. La apariencia es semejante a la de otros personajes femeninos, como son las santas penitentes y ermitañas de la serie de la iglesia de la Soledad, o las diversas pinturas con el tema de santa Rosalía.¹

La postura de la cabeza de la Virgen es diferente a la de las del resto de la serie. En todas las otras figuras, el cuerpo está de tres cuartos de perfil, con la cabeza girada hacia el frente, con una zona ligeramente sombreada para recalcar el giro. Por el contrario, en este caso la cara está trazada casi de perfil, lo que hace que la nariz aparezca extremadamente afilada. Ello no impide el tan frecuente modo de dibujar una ceja con un trazo que se continúa con el puente de la nariz. Las manos son planas y dejan ver pocos detalles, con excepción de las frecuentes manchas de pintura de color claro en los nudillos.

Comparados con el resto de la serie, la capa y vestimenta de la Virgen son de manufactura mediocre. Hoy, la capa oscura ha perdido gran parte de las veladuras por lo que muestra aspecto opaco y plano. A excepción del extremo inferior de los paños, el resto de la superficie pictórica tiene hoy muy pocos contrastes tonales. El color oscuro de la capa -señal de duelo- sin duda influye al respecto.

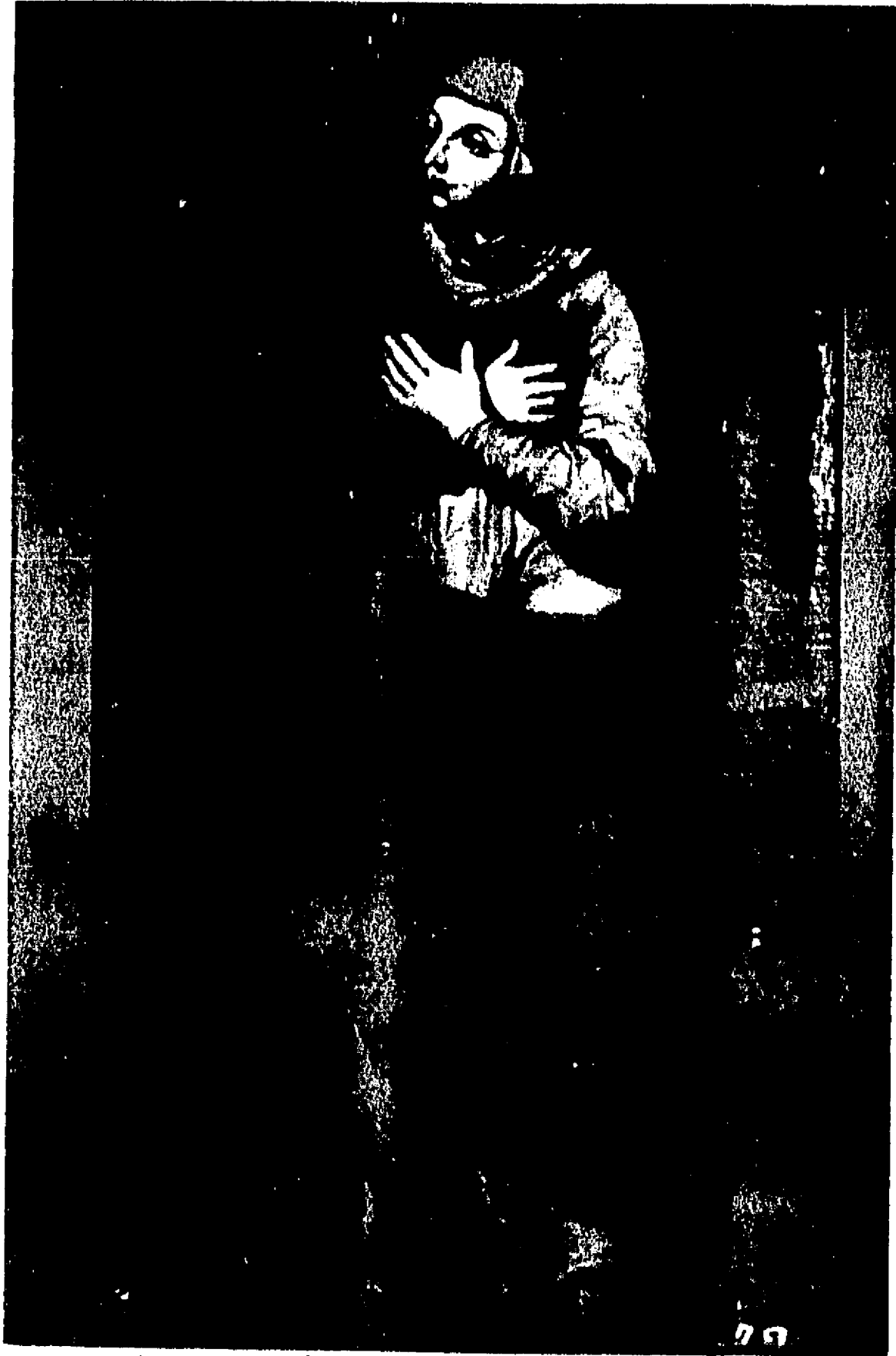
Al igual que en el lienzo del *Salvator Mundi*, y a diferencia de los demás apóstoles, esta pintura es una obra tenebrista. La luminosidad irradia del propio cuerpo -especialmente del rostro y las manos-, con especial énfasis en la tenue aureola que rodea la cabeza, más discreta que la pequeña pero fulgurante cruz que aparece tras la cabeza del Cristo. Es precisamente la cabeza de la Virgen lo mejor logrado. Hay un marcado uso del claroscuro para delinear la volumetría de los pequeños pliegues del paño, en la sombra del velo sobre la cara y en la articulación del cuello con la cabeza. El fondo es neutro y oscuro, y no permite distinguir los pies o algún otro detalle.

10. Javier González/1991.

11. La atribución se comenta en la ficha general.

12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923)

(1) Hay una pintura que representa la cabeza de la Virgen en la capilla del Espíritu Santo u Ocho de la catedral de Puebla, que parece ser del siglo XVII, y que se apega mucho a este patrón. Ello nos muestra cómo era el modelo de belleza de esa época, tan socorrido por los pintores.



Virgen María

Apostolado UAP

=====

el0-vml.wri

FALLA DE ORIGEN

Ficha: f14-sma2.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *Santiago el Mayor*
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. Aproximadamente 100 X 80 cm
5. Sala de pintura europea, segundo nivel del Museo José Luis Bello y González (calle 3 Poniente núm. 302, en la ciudad de Puebla), dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado.
6. Aparentemente fue restaurado hace poco. La capa pictórica está en buenas condiciones. Presenta intenso colorido en las superficies azules y rojas.
7. No se conoce la forma en que esta obra pasó a formar parte de la colección, aunque se conoce bien lo relativo a la manera en que se conformó la colección pictórica de la familia Bello.
8. Existe un inventario -en el que a esta obra le corresponde el "número 12"- que no se ha publicado.¹ Se le menciona en los diversos textos que describen el contenido del acervo.²
9. La iconografía se registró en la ficha *ex-sma1*. La composición de ambas pinturas es idéntica hasta el último detalle, con la excepción de que esta imagen es de medio cuerpo y sólo llega hasta la altura del libro de evangelios. Sin embargo, la calidad pictórica de distintos elementos es inferior: aunque bien sombreado, el rostro no tiene la misma expresividad; la nariz, los ojos, el labio inferior, el cabello y la barba fueron realizados con una pincelada más gruesa. Ambas manos están pintadas con ausencia de muchos detalles, faltan sombras, nudillos, venas y músculos. La ausencia del pie y del fondo de paisaje impiden cotejar otros detalles, que parecen calcados por la similitud del dibujo. Los paños de la capa y el zurrón son más planos, y carecen de sombras y contornos, con una aplicación de pasta mucho más gruesa y sin el tan característico claroscuro. El fondo está pintado a base de grandes superficies monocromáticas - tonos azules y grises- que se alternan para dar idea de nubes que cruzan el cielo. No hay graduación de luz, como en el otro apostolado. En suma, hay evidentes diferencias de oficio con respecto al *Santiago apóstol* de la UAP.
10. Javier González/1993.
11. A pesar de que la cédula del museo coincide con los reportes historiográficos en atribuir esta obra a Juan Tinoco, las diferencias encontradas en el estilo y la calidad pictórica hacen dudar de esta atribución. La pareja de esta pintura es el *San Matías* del mismo Museo Bello y González (cfr. ficha *fxiv-ms2*).
12. Obra consignada por José Luis Bello y Zetina y Enrique Cordero (1967).
13. Cfr. fichas *ex-sma1* y *fxiv-sma3*.

(1) Dicho inventario fue actualizado recientemente con motivo de la renuncia de la señora Alicia Torres de Araujo, quien fuera directora de la institución por más de cuarenta años, según informes recibidos durante una visita personal (julio, 1994). En esa ocasión se tuvo conocimiento de la desafortunada pugna política que existe por la administración del museo entre el Gobierno del Estado y una entidad particular, en evidente contraposición con las disposiciones testamentarias de los fundadores. Durante esta investigación se tuvo la suerte de consultar una copia de la documentación correspondiente: al revisar los legajos de la Academia de Bellas Artes, hoy custodiados en la caja fuerte de la B. Universidad Autónoma de Puebla.

(2) Ejemplos de ello son las siguientes publicaciones: José Miguel Quintana, *El museo Bello de Puebla*, *Anales del Inst. de Invest. Estéticas*, UNAM, México, 1938, núm. 38, pag. 101, con una completa bibliografía particular sobre el tema; José Luis Bello y Gustavo Ariza, *Pinturas poblanas: siglos XVII - XIX*, Talleres Gráficos de la Nación, México, D.F., 1943. Los detalles de esta colección son ampliamente conocidos. A pesar de que fue relativamente pobre su divulgación, el segundo texto citado -publicado un año antes de la muerte del señor Bello y Zetina- es de importancia capital para el estudio de la historia del arte en Puebla, pues incluye inventarios detallados de prácticamente todas las colecciones pictóricas de Puebla, ya que don José Luis Bello y Zetina era el nieto de don José Luis Bello y González.

FALLA DE ORIGEN



Front: 14-5-2017
Back: 14-5-2017
Note: In Museo di Scienza e Storia di Firenze

14-5-2017

Ficha: f14-ms2.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *San Matías*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. Aproximadamente 100 X 80 cm
5. Sala de pintura europea, segundo nivel del Museo José Luis Bello y González (calle 3 Poniente núm. 302 de la ciudad de Puebla, Pue.), dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado.
6. Es posible que haya sufrido una reciente restauración. La capa pictórica está en muy buenas condiciones.
7. Al igual que el *Santiago Apóstol* del mismo museo, tampoco se conoce la forma en que esta obra pasó a formar parte de la colección. *Cfr.* la ficha *fxiv-ms2* para los detalles al respecto.
8. Los detalles historiográficos también quedaron descritos en la ficha del *Santiago* de la misma colección.
9. La información de este tema ha quedado registrada en la ficha *ex-ms1*. La composición de ambas pinturas es idéntica hasta el último detalle, con excepción de que en este caso -como en el caso del *Santiago*- la representación del apóstol es de medio cuerpo. Las diferencias encontradas entre este par de obras son las mismas que las que quedaron descritas en la ficha del *Santiago* del Museo Bello y González (ficha *fxiv-sma2*), de la cual es pareja. El dibujo, el colorido, el oficio y los detalles son de calidad inferior que el *San Matías* del apostolado de la UAP. La pincelada es más gruesa y no hay contrastes en la capa que lleva el personaje, pues el claroscuro no produce sombras bien delineadas. Ambos parecen calcados, pero en este caso hay evidentes diferencias en el oficio.
10. Javier González/1993.
11. La cédula del museo no identifica claramente de qué apóstol se trata. Los reportes historiográficos atribuyen esta obra a Juan Tinoco, pero las diferencias de estilo y calidad nos hacen dudar de dicha atribución.
12. Obra consignada por José Luis Bello y Zetina y Enrique Cordero (1967).
13. *Cfr.* fichas *ex-ms1*.



El animal de la imagen
San Mateo
Serie de fotos de los perros y animales

FALLA DE ORIGEN

Ficha: f14-sz2.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *San Simón cananeo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. Aproximadamente 160 x 120 cm
5. Salón de pintura mexicana, anexo a la biblioteca, en el Museo José Luis Bello y Zetina, (avenida 5 de Mayo núm. 409, en la ciudad de Puebla).
6. Aparenta una reciente restauración. La capa pictórica está en muy buenas condiciones.
7. Tampoco se conoce la forma en que esta obra pasó a formar parte del acervo. *Cfr.* la ficha del *Mateo apóstol*, pareja de ésta, *fxiv-mo2*.
8. Lo relativo al catálogo también ya quedó descrito en la ficha del *Mateo apóstol*.
9. La información iconográfica ha quedado registrada en la ficha e-x-sz1 del apostolado de la UAP. En ambos casos la composición es idéntica, hasta en el último detalle. Aquí el dibujo, el colorido, el oficio y los detalles son de calidad inferior; la pincelada es más gruesa y faltan muchos detalles, sobre todo en las sombras entre los elementos. La diferencia más notable está en los paños, pues pliegues y bordes son planos; la capa pictórica tiene un empaste mucho más grueso, y el claroscuro es débil. A pesar de que éste parece una calca del otro, hay evidentes diferencias en el oficio con respecto al apóstol de la UAP.
10. Javier González/1993.
11. A pesar de que la cédula del museo coincide con los reportes historiográficos en atribuir esta obra a Juan Tinoco, las diferencias encontradas en el estilo y la calidad pictórica nos hacen dudar de esta atribución. *Cfr.* la ficha *fxiv-sma2* para la concordancia entre los dos apóstoles del museo Bello y Zetina con los del Bello y González.
12. Obra consignada por José Luis Bello y Zetina y Enrique Cordero (1967).
13. *Cfr.* las fichas ex-sz1 y fxiv-mo2.

Ficha: f14-mo2.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *San Mateo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. Aproximadamente 160 X 120 cm
5. Salón de pintura mexicana, anexo a la biblioteca, en el Museo José Luis Bello y Zetina, (avenida 5 de Mayo núm. 409, en la ciudad de Puebla) Esta institución privada, establecida en 1972 después de la muerte de su creador, es administrada por un patronato, que actualmente preside Don Basilio Sánchez. Jr. (1994)¹
6. Aparenta una reciente restauración. La capa pictórica está en buenas condiciones. Presenta intenso colorido en la superficie de color rojo.
7. Tampoco se conoce la forma en que está obra pasó a formar parte de la colección que ahora nos ocupa.
8. Existe un catálogo -hoy agotado y de difícil acceso-, en el que se describe el contenido del acervo.²
9. La información iconográfica sobre este tema ha quedado registrada en la ficha ex-mo1. La composición de ambas pinturas es idéntica hasta el último detalle. Sin embargo, en este caso el dibujo, el colorido y el oficio son de una calidad inferior: la pincelada es más gruesa y faltan muchos detalles. La diferencia más notable se da en los paños, por la inferioridad pictórica en los pliegues y contornos; el empaste es mucho más grueso y sin el característico claroscuro, en tonos azules y amarillos, con una sugerencia más pobre en la representación de nubes. No hay intercambios luminicos como en el otro apostolado. En suma, a pesar de que este parece una calca del otro, hay evidentes diferencias en el oficio con respecto al *San Mateo* del apostolado de la UAP.
10. Javier González/1993.
11. A pesar de que la cédula del museo coincide con los reportes historiográficos en atribuir esta obra a Juan Tinoco, las diferencias encontradas en el estilo y la calidad pictórica nos hacen dudar de esta atribución. *Cfr.* la ficha *fxiv-sma2* para la concordancia entre los apóstoles del museo Bello y Zetina con los del Bello y González.
12. Obra consignada por José Luis Bello y Zetina y Enrique Cordero (1967).
13. *Cfr.* las fichas *ex-mo1* y *fxiv-mo3*.

(1) El coleccionismo de la familia Bello en Puebla es bien conocido.

(2) Para el estudio de esta colección completa, incluyendo los dos lienzos de apóstoles atribuidos a Tinoco, la obra más valiosa es la que compiló el propio autor, y cuya referencia ya quedó citada: José Luis Bello y Zetina y Enrique Cordero, *Galerías pictóricas de Puebla*, Centro de Estudios Históricos de Puebla, A.C., Puebla, 1967. Como ya quedó descrito, el gran valor de la obra radica en su grado de actualidad, pues fue publicada un año antes de la muerte del dueño y autor, además de que el otro coautor presidió el patronato del museo durante muchos años.

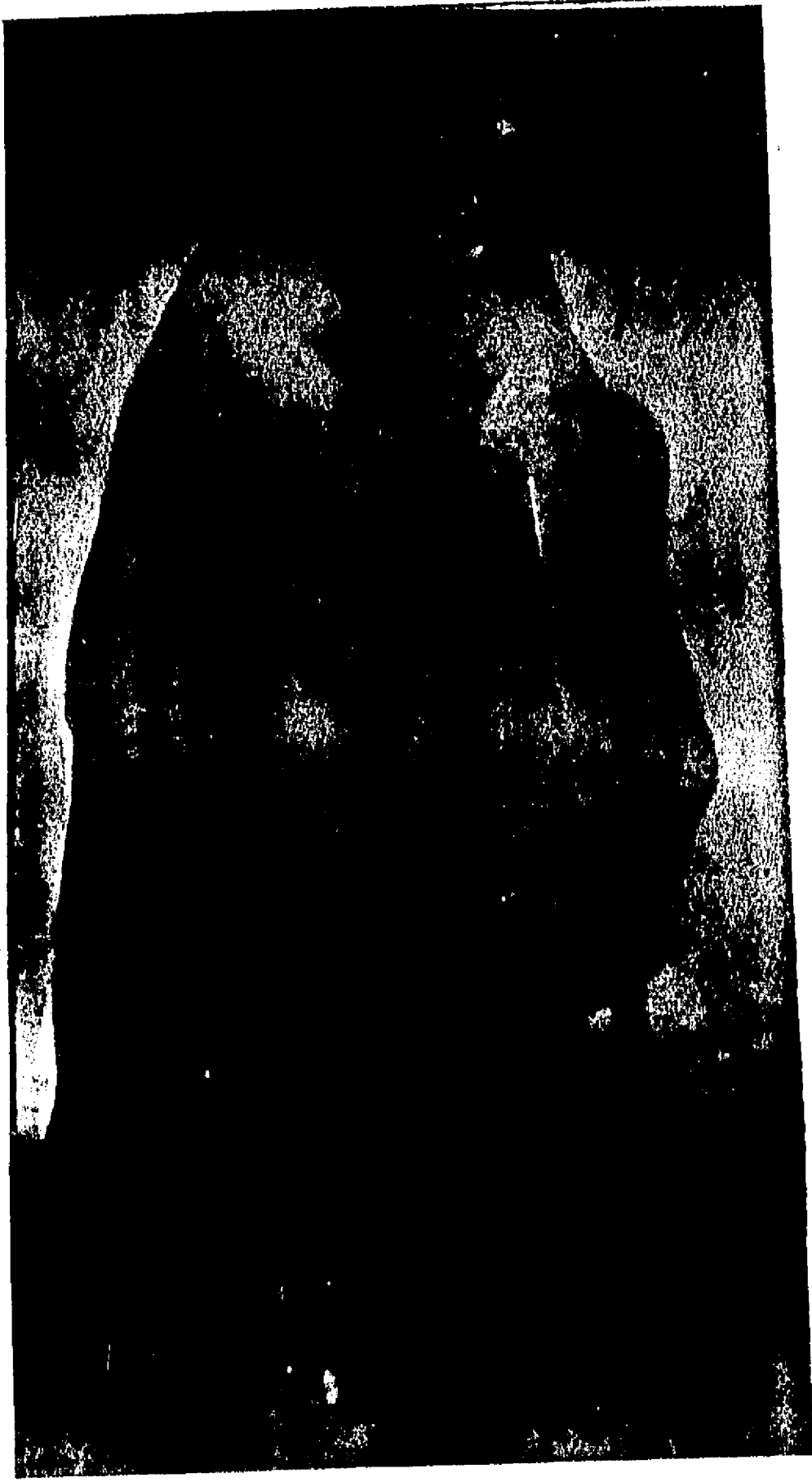
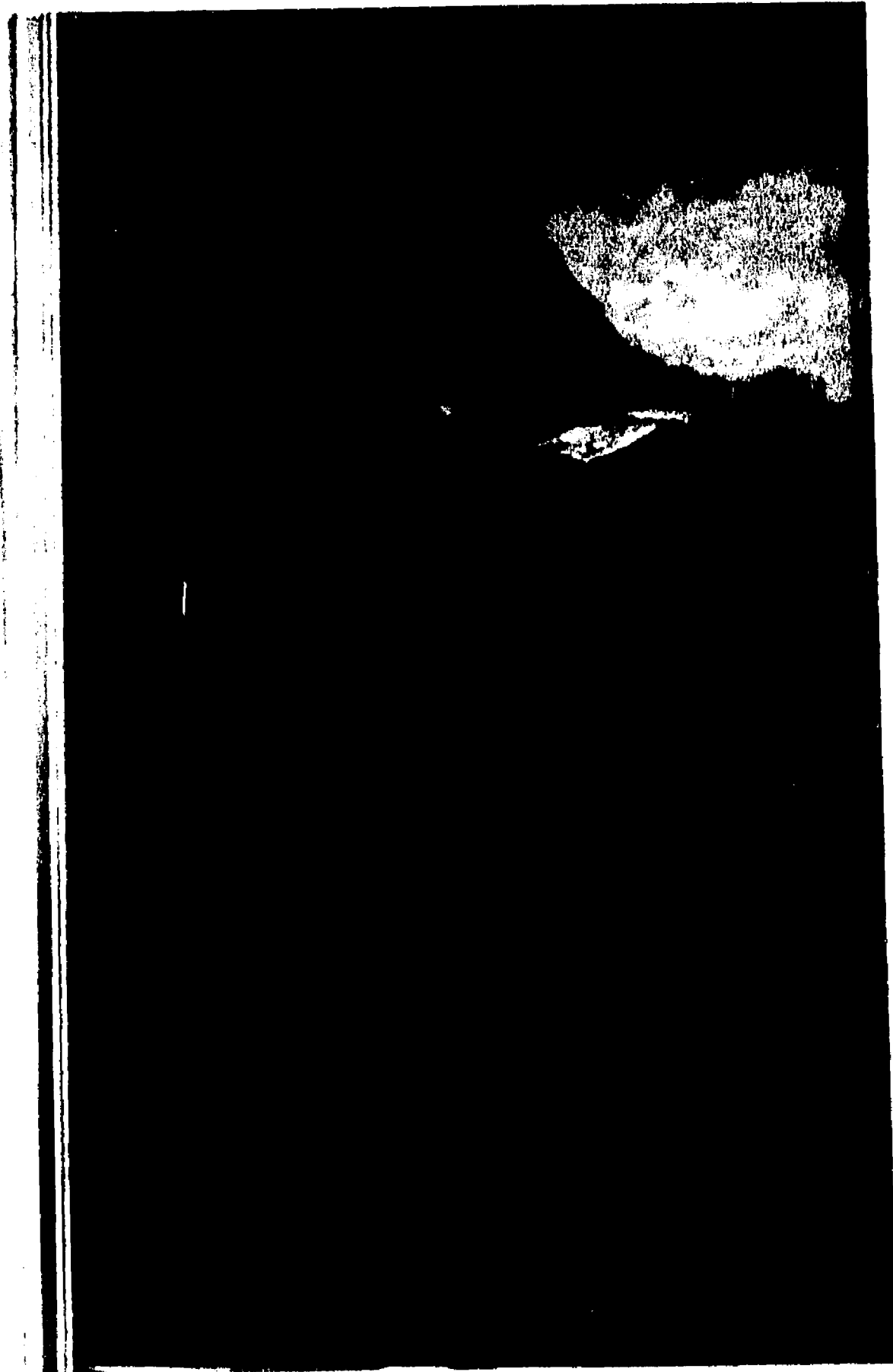


Photo: [illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]



Ficha: f14-mo2.wri
San Mateo
Serie del Museo José Luis Bello y Zetina

FALLA DE ORIGEN

Ficha: f14-sma3.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *Santiago el Mayor*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. Aproximadamente 160 x 120 cm
5. Muro norte de la antesacristía de la parroquia del Santo Ángel Custodio de Analco (5 y 7 Oriente, 800), en Puebla.
6. Regular estado de conservación. No ha sido restaurado, y presenta oscurecimiento y humedad en los extremos. Los bordes de la capa y de la túnica fueron pintados de color dorado en fecha posterior.
7. Toussaint reportó en 1943 que "esta iglesia del barrio de Analco (palabra que significa de la otra banda, por estar al otro lado del río San Francisco) todavía conserva algunas pinturas coloniales".¹ Desgraciadamente, salvo de índole arquitectónico que Toussaint reporta, hay pocas noticias históricas de la iglesia, y mucho menos de la procedencia de sus tesoros pictóricos, incluyendo los dos lienzos de los apóstoles que han llegado hasta hoy.
8. Hasta donde se sabe, el único reporte historiográfico que existe sobre esta obra es la mención de Elisa Vargaslugo (1963), en su comentario a la obra de Francisco Pérez de Salazar y Haro.²
9. La información iconográfica sobre este tema ha quedado registrada en la ficha *tinj-e-x.sm1*. La composición de esta pintura es idéntica a la del *Santiago Apóstol* de la UAP -a diferencia del Santiago del Museo José Luis Bello y González- pues ambas dos imágenes son de cuerpo entero. Sin embargo, el oficio y la calidad pictórica de la de Analco es inferior a las del Bello y de la UAP. Por ejemplo, el rostro es plano y tiene pocos detalles: nariz, ojos, labio inferior, cabello y barba están pintados con grandes pinceladas gruesas. Las manos carecen de la fuerza y minuciosidad del original de la UAP; no hay aquí nudillos ni venas. El pie carece por completo de oficio, y hay un fondo oscuro, plano y monocromático, que no se asemeja al colorido del cielo, las nubes o el paisaje del original de la UAP. En el *Santiago* de Analco, tal vez lo mejor realizado sean los paños, pues por lo menos hay un intento de definir sombras y contornos; a ello contribuye el repinte del borde dorado que hoy se conserva. Sin embargo, el empaste es mucho más grueso y el ligero claroscuro provoca aquí mucho menos contrastes. El oficio es muy inferior al de otras representaciones del mismo tema.
10. Javier González/1993.
11. De lo que tal vez hubiera sido una serie, además de éste, sólo ha llegado hasta nuestros días el *San Mateo*. Por la similitud en la calidad pictórica de los paños, algunos investigadores que han reseñado la historia de la pintura de Puebla han atribuido esta pintura a Tinoco.³ Sin embargo, las diferencias encontradas en el estilo hacen dudar de ello.⁴ Sería necesario un análisis físico y químico de los materiales para poder dar un dictamen que tuviera bases científicas. En mi opinión, los dos apóstoles de la iglesia de Analco son copias de los de Tinoco; pertenecen a una serie diferente a los de los del apostolado de la UAP y de los dos museos Bello, y no son obra de Juan Tinoco más que los de la antigua academia de pintura.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. Cfr. fichas e-x-sam1 y f-xiv-sam2.

(1) Manuel Toussaint, *La Catedral y las iglesias de Puebla*, Porrúa, México, 1954, págs. 98 - 99.

(2) Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla*, Perpal, México, 1990, pág. 34, nota núm. 17, págs. 188 - 189.

3 Ya se ha dicho que Elisa Vargaslugo reportó que había dos cuadros que representaban a los apóstoles Mateo y Pedro en los muros laterales del presbiterio. En realidad, los lienzos representan a Mateo y Santiago el Mayor, que hoy se encuentran en otro lugar. Además, en opinión de la mencionada autora, "por la caligrafía de los nombres al pie del cuadro, son obras del siglo XVIII, aunque por su calidad artística parecen del siglo XVII". Estoy de acuerdo con la época que se sugiere por razones caligráficas, pero el estado de conservación actual hace engañosa la antigüedad del cuadro. No se ha establecido con seguridad en qué época se pusieron de moda en Puebla los repintes de detalles dorados en elementos diversos de pinturas

novohispanas. Ejemplos de ello son el *Señor de las uvas*, de Diego de Borgraf y la *Inmaculada Concepción* de Antonio de Santander, ambos en la iglesia de san Miguelito, en Puebla; existen también múltiples representaciones que llevan hoy repintes dorados, con temas tales como Virgenes dolorosas, Cristos con coronas de espinas, etcétera.

(4) Gonzalo Fernández y Márquez ha reportado (comunicación personal, 1993) que durante su gestión como director de la Pinacoteca Universitaria de la UAP, entre 1990 y 1991, tuvo acceso a algunos documentos de la antigua Academia de Bellas Artes de Puebla. En ellos se establece que las pinturas de Analco surgieron tras utilizar el apostolado de la UAP como modelo para los alumnos de Francisco Morales van den Einden (1811-1884), cuando era director de dicha institución. Desgraciadamente, no se pudo comprobar la autoría material de las obras que llegaron a nuestros días. Sin embargo, a juzgar por las características plásticas del *San Francisco de Paula* que reportan Bello y Ariza -*Pinturas poblanas de los siglos XVII a XIX*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1943, pág. 82-, en la colección del doctor Francisco Bello, se puede pensar que dicha atribución no resulta tan descabellada.



Ficha: f14-sma3.wri
Santiago el Mayor
Serie de Analco

RAMA A ...

Ficha: f14-mo3.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *San Mateo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. Aproximadamente 160 X 120 cm
5. Muro norte de la antesacristía de la parroquia del Santo Ángel Custodio de Analco (5 y 7 Oriente, 800), en la ciudad de Puebla.
6. Regular estado de conservación. No ha sido restaurado, y presenta oscurecimiento y humedad en los extremos. Los bordes de la capa y de la túnica se pintaron de color dorado en fecha posterior. El extremo inferior izquierdo tiene escrito "*Matheo*" en letras doradas, con una caligrafía que Elisa Vargaslugo supone del siglo XVIII.
7. Como ya quedó señalado cuando se describió el *Santiago Apóstol* de Analco (ficha *fxiv.sm3*), no hay noticias históricas que aclaren la presencia de esta obra en esta parroquia. Podría aventurarse que tal vez fuera una donación efectuada en el siglo pasado, aunque no hay razones de culto o de otro tipo para suponerlo.
8. El informe historiográfico es el mismo que para el multicitado *Santiago* de Analco (ficha *fxiv.sm3*).
9. La iconografía sobre este tema ha quedado registrada en la ficha *e-x.mo1*. La composición de esta pintura es idéntica a la del apóstol Mateo de la UAP, pues las dos primeras imágenes son de cuerpo entero. Las diferencias en el oficio y la calidad pictórica son las mismas que las reportadas para el Santiago de Analco, o sea que es inferior a las del Bello y de la UAP. *Cfr.* los detalles correspondientes en la ficha *fxiv-sm3*. En general, en esta obra el oficio es de menor calidad que el de otras representaciones del mismo tema; ni qué decir acerca de los absurdos repintes posteriores, en color dorado.
10. Javier González/1993.
11. A pesar de la confusión causada por el reporte historiográfico, el San Mateo es la pareja del *Santiago apóstol* de la parroquia de Analco, ambos atribuidos hasta ahora a Juan Tinoco. Sin embargo, en mi opinión, la diferencia en el estilo con respecto a otras imágenes también hacen dudar de esta atribución. No se excluye la posibilidad en cuanto a una copia realizada por estudiantes de la Academia de Bellas Artes, bajo la dirección de Francisco Morales, como ya quedó apuntado en el caso del *Santiago*.
12. Obra consignada por Francisco Pérez de Salazar y Haro (1923).
13. *Cfr.* fichas *e-x.mo1* y *fxiv.mo2*.



Ficha: fl4-mo3.wri
San Mateo
Serie de Analco

REDACTED

Ficha: f14-pa2.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *San Pablo apóstol*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. Aproximadamente 100 X 80 cm
5. En el cubículo de oficinas, en la antesacristía de la iglesia de la Profesa, en México, D.F.
6. Buen estado de conservación. Parece haber sido restaurado. El cielo del fondo y la capa tienen colores brillantes, aunque en tonos amarillentos.
7. No hay informes históricos o historiográficos acerca de la pareja de pinturas con el tema de apóstoles que hoy se encuentran en la Profesa, a pesar de que existen algunos estudios monográficos, tanto sobre la iglesia como sobre su magnífica pinacoteca.
8. La obra no ha sido reportada en la literatura hasta la fecha.¹
9. La información iconográfica sobre esta obra quedó registrada en la ficha *ex-pa1*. La composición es idéntica a la del *San Pablo* de la UAP. La calidad pictórica y el estado de conservación son mejores a los de su pareja en esta iglesia. Aquí, el rostro y las manos están ejecutadas en forma muy cuidadosa; se ven las venas de las manos, pero los nudillos no tienen la frecuente mancha de pintura más clara, tan característica en las obras de Tinoco. Los pies y el paisaje no se pueden comparar con los de otros apóstoles, por ser una figura recortada. En el cielo hay un intento tímido de representar nubes, y los paños muestran algunos pliegues, definidos con sombras y algo de claroscuro. El oficio es inferior al de otros apóstoles.
10. FERM/1993.
11. Por ser figuras de medio cuerpo, recortadas a la misma altura y con dimensiones que coinciden, el *San Pablo* y el *San Judas Tadeo* de la Profesa coinciden con las características de la serie parcial de apóstoles del Museo José Luis Bello y González (*Santiago y San Matías*). Por la veracidad del informe de que los lienzos de la Profesa tienen un origen poblano -además de que el oficio y la calidad pictórica son similares-,² hay razones suficientes como para suponer que los apóstoles de la Profesa y los del mencionado museo Bello pudieran pertenecer a la misma serie. Sin embargo, las diferencias son demasiado evidentes con respecto al apostolado de la UAP como para sostener en este caso la atribución a Tinoco.
12. Obra consignada por el Congo. Luis Ávila Blancas, C.O. (1993).
13. Cfr. fichas *ex-pa1* y *fx-jt2*.

(1) Es necesario hacer constar aquí una muestra al doctor en Arquitectura Francisco Pérez de Salazar Vereza por sus sugerencias sobre la ubicación de distintas pinturas con el tema de apostolados en la ciudad de México, producto de sus experiencias con grupos de investigación en restauración del INAH (comunicación personal, 1993).

(2) El registro de esta obra se debe al Congo. Luis Ávila Blancas, C.O. Son dignas de agradecimiento las múltiples facilidades que otorgó durante un tiempo muy extenso para realizar la presente investigación. A él se debe el haber podido revisar los archivos del Cabildo de la Catedral Metropolitana y del Sagrario Metropolitano. Gracias a sus consejos, en la pinacoteca de la iglesia Profesa de la Congregación del Oratorio de san Felipe Neri en la ciudad de México, se pudieron estudiar los dos apóstoles que ahí se conservan. También se debe a él la recomendación gracias a la cual se pudieron realizar investigaciones sobre la obra de otros pintores en la iglesia de la Concordia en Puebla. El propio Pr. Ávila informó que los dos lienzos que hoy están en la Profesa "fueron un regalo de un matrimonio descendiente de la familia Bello de Puebla, para los Padres del Oratorio en México, a mediados de la cuarta década del presente siglo" (comunicación personal, 1993).



Ficha: fl4-pa2.wri
San Pablo apóstol
Serie de la Profesa

Ficha: f14-jt2.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *San Judas Tadeo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 150.0 X 100.0 cm
5. En el cubículo de oficinas, en la antesacristía de la iglesia de la Profesa, en México, D.F.
6. Regular estado de conservación. No parece haber sido restaurado. La capa pictórica y los batices muestran evidencias de oxidación; el cielo del fondo y la capa de la vestimenta del santo tienen tonos verduzcos.
7. Como quedó registrado en la ficha que corresponde al *San Pablo* de la Profesa (*fxiv-pa2*), y a pesar de los informes recibidos sobre diversas series de apóstoles en iglesias de la ciudad de México, no hay registros de la procedencia de esta obra en los estudios monográficos que se han realizado sobre este templo.
8. La obra no ha sido reportada en la literatura hasta la fecha.
9. La información iconográfica quedó registrada en la ficha *ex-jt1*. Esta composición es idéntica a la del *San Judas* de la UAP, aunque la calidad pictórica y el estado de conservación son peores que los de su pareja, el *San Pablo* de la Profesa. El rostro tiene menos vitalidad y las manos carecen de detalles, sin nudillos, venas, ni detalles remarcados por juegos de luces y sombras. Puesto que no hay piés ni línea de horizonte, hay menos elementos con los que hacer comparaciones. Hay un cielo a manera de fondo, de apariencia plana por la falta de nubes. Los paños también carecen de definición en los pliegues; el empaste es mucho más grueso y no hay contrastes de claroscuro. En suma, el oficio es inferior al de los otros apóstoles.
10. FERM/1993.
11. Por tener el mismo origen, son válidas las mismas razones que quedaron consignadas en la ficha del *San Pablo* de la Profesa (*fxiv-pa2*). Este *San Judas Tadeo* pudiera haber pertenecido a la misma serie de los apóstoles hoy existentes en el Museo José Luis Bello y González, y en tal caso no sería del mismo autor del apostolado de la UAP. Quedaría por lo tanto desmentida la atribución a Juan Tinoco.
12. Obra consignada por el Cango. Luis Ávila Blancas, C.O. (1993).
13. Cfr. fichas *ex-jt1* y *fx-pa2*.



Ficha: f14-jt2.wri
San Judas Tadeo
Serie de la Profesa

Ficha: soledgrl.wri

La obra de Juan Tinoco en la sacristía de la
iglesia de la Soledad, Puebla.

La iglesia de el Corazón Transverberado de Santa Teresa y de Nuestra Señora de la Soledad de la ciudad de Puebla, ubicada en la esquina de lo que antes eran las calles de la Soledad y el Camarín (hoy 2 Sur esquina con 13 Oriente), posee una historia de rancio abolengo. Según la reseña de Hugo Leicht¹ y los textos de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia,² su origen se halla en la devoción de un general del ejército español llamado Diego de Santillana, conde de Casa Alegre. Su criado, el mulato Manuel de los Dolores, y un vecino de nombre Juan Sánchez obtuvieron en 1698 una licencia, otorgada por el obispo Manuel Fernández Santa Cruz (1676-1699), para fabricar una capilla en la que se rendiría culto a una imagen de Nuestra Señora de la Soledad. Según el propio Leicht, quien se basa en los textos de Cerón Zapata,³ la iglesia original era una ermita que ya en 1704 se encontraba en proceso de construcción y que fue concluida como capilla en 1708. En esta misma fecha se colocó la imagen de la advocación principal.

A lo largo de los años, hubo varias agrupaciones asociadas a este templo, como el colegio-convento de Nuestra Señora de la Merced de niñas escoletanas,⁴ las niñas mercedarias (1703), la cofradía de la escuela de Cristo (1708), el colegio de Niñas Vírgenes (antes de 1739), el convento de carmelitas descalzas (1748), un colegio de casadas (1765) y, finalmente, se intentó establecer una casa correccional para mujeres extraviadas (1814).

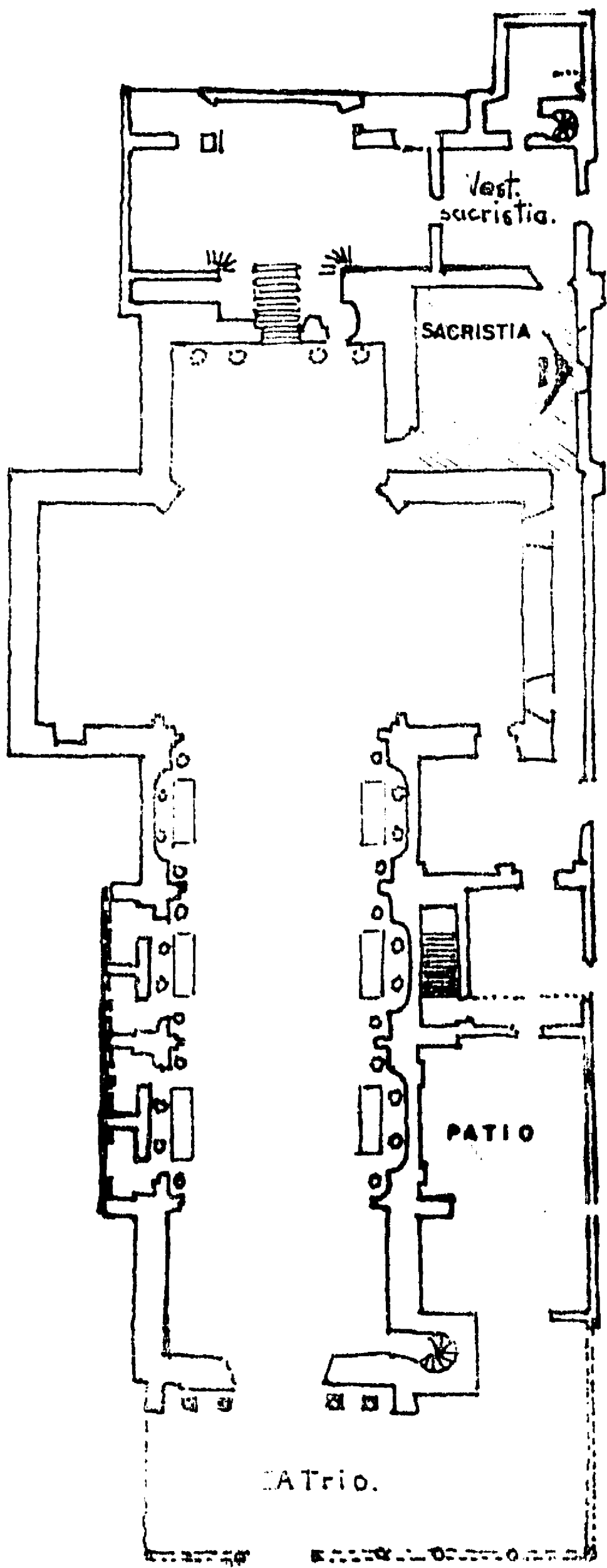
El Camarín, como también se llamaba a la iglesia primitiva, fue remozado con motivo de la fundación del segundo convento de carmelitas descalzas de la regla de Santa Teresa. Según consta en el lienzo de Pablo Talavera que relata la historia del templo, y que todavía hoy se encuentra en el sotocoro del propio templo,⁵ la licencia de la Santa Sede data de 1729 y la dedicatoria del nuevo templo de 1731 -según puede verse en el escudo oval visible en la fachada del templo-, sin embargo, la licencia real fue dada en 1747.⁶ Aunque no parece haber información suficiente para establecer con precisión una fecha, podemos inferir que la construcción de la sacristía se ubica entre 1729 y 1747, con mayor probabilidad en los primeros años de la tercera década y, desde luego, antes del establecimiento del convento de carmelitas descalzas, en cuya posesión permanece hasta nuestros días. La remodelación más importante se realizó en 1769.

Según Merlo,⁷ la sacristía del templo de la Soledad es una de las más elegantes de Puebla, pues todavía hoy se encuentra adornada en sus cuatro muros con retablos dorados y cuajados de pinturas de enorme valor como conjunto, además de las importantes piezas individuales que posee. Merlo ubica la talla de los retablos en la segunda mitad del siglo XVIII,⁸ tal vez fueran encargados durante la remodelación de 1769, aprovechando también, seguramente algunas de las pinturas que formaban parte de la capilla primitiva desde 1703. Los lienzos se deben al pincel de pintores como Juan Tinoco, Nicolás Rodríguez Juárez, Ventura de Miranda, Cristóbal de Talavera, Juan Rubí de Marimón y Francisco Salázar, además de un lienzo que posiblemente se pudiera atribuir a Diego de Borgraf.

En el muro sur de la sacristía, donde se encuentra el lavabo, destaca una imagen de Nuestra Señora del Prado, de Manuel Marimón, rodeada por una serie de nueve lienzos de Juan Tinoco que estudiaremos con detalle en esta sección. Según quedó demostrado anteriormente en este estudio, este pintor murió en 1703. La primera fecha corresponde a la licencia solicitada al obispo Fernández de Santa Cruz, de quien Tinoco era muy cercano (en 1699 pintaría su retrato para el convento de Santa Mónica).

-
- (1) Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, *op. cit.*, pág. 54.
- (2) Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, *op. cit.*, vol. II, pág. 550.
- (3) El maestro Ramón Sánchez Flores nos ha relatado amablemente acerca de la vida y obra del escribano público y del cabildo Miguel Cerón Zapata (murió en 1714), a quien se considera como el primer historiador poblano. Según las investigaciones de este insigne historiador-actualmente en proceso de publicación-, la atribución correcta debe hacerse a Miguel de Alcalá y Mendiola, de quien pronto se conocerá su biografía completa.
- (4) Según Hugo Leicht, *op. cit.*, pág. 55, este nombre se refiere a una clase elemental de música.
- (5) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, *op. cit.*, pág.25.
- (6) Hugo Leicht, *op. cit.*, pág. 443.
- (7) Eduardo Merlo, *op. cit.*, pág. 71.
- (8) *Ibid.* pág. 71.

ENTRADA DE ORIENTE



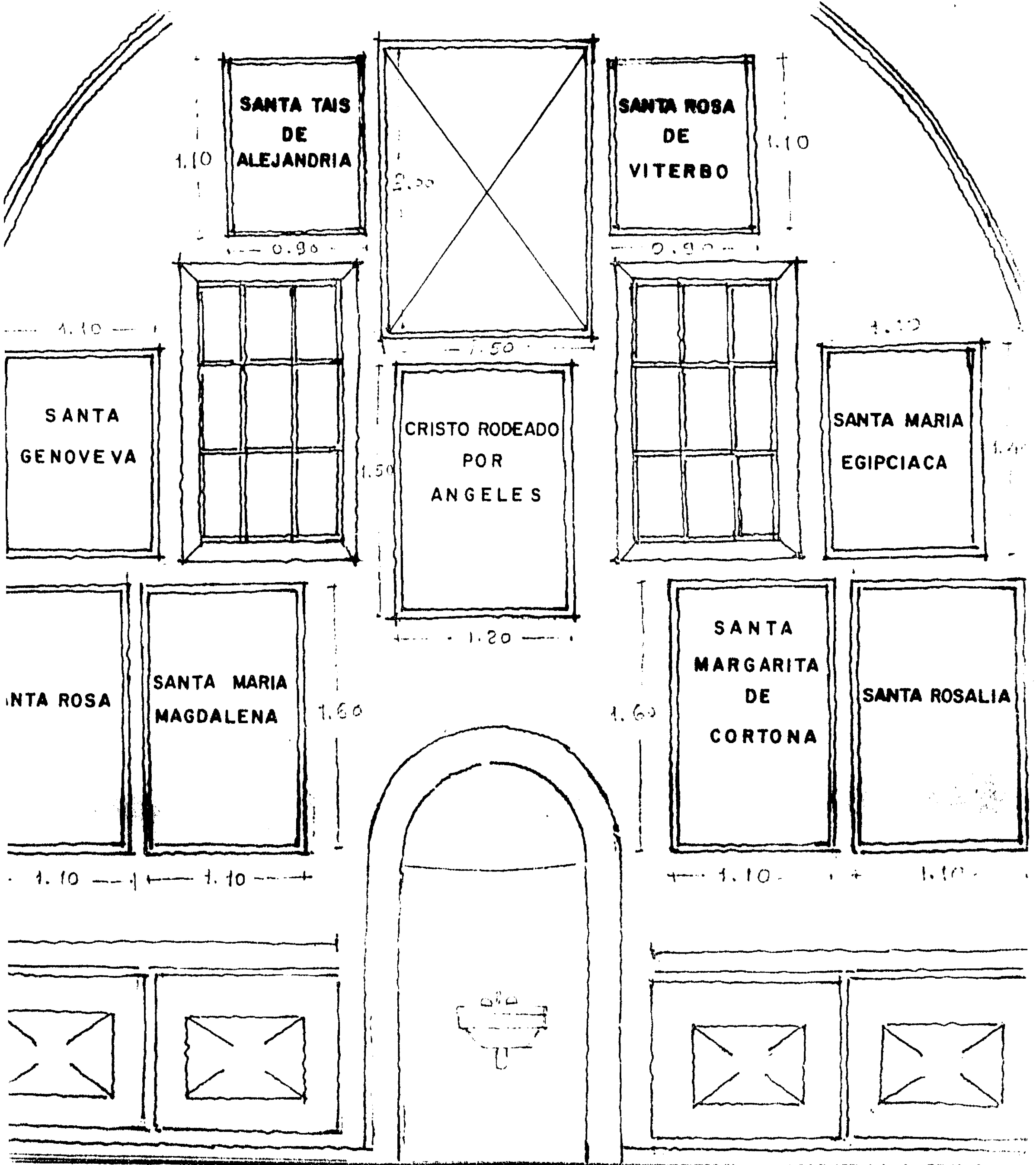
IGLESIA DE LA SOLEDAD DE PUEBLA, PUE.

(LOCALIZACION DE PINTURAS DE JUAN TINOCO)

HOJA 1 DE 2

RETABLO DEL MURO SUR DE LA SACRISTIA DE LA IGLESIA DE LA SOLEDAD

(LOCALIZACION DE PINTURAS DE JUAN TINOCO)



Ficha: b12-cc2.wri

1. Juan Tinoco: *Cristo custodiado por ángeles*.
2. Firmado: "Ju.Tinoco" en el extremo inferior izquierdo.
3. Óleo sobre tela.
4. 220 X 165 cm
5. En el segundo cuerpo de la calle central del retablo del muro sur (entre el lavabo y la imagen de Nuestra Señora del Prado), en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Según la opinión del profesor Gonzalo Fernández y Márquez,¹ en vista de su estado actual de conservación, esta obra parece haber sido retocada en algún momento. A simple vista aparecen en los ropajes múltiples pinceladas de tonalidades diferentes a las de la capa pictórica original. Según el propio profesor, más que pintada, la firma parece haber sido esgrafiada sobre la superficie del lienzo.
7. La obra parece haber sido colocada en su sitio actual durante la remodelación efectuada en 1769.
8. Sólo existe una referencia de esta obra, debido a Eduardo Merlo,² quien señala que es idéntica a la que está en la capilla de San Pedro de la catedral de Puebla. Sin darle título, Merlo la describe como "... una imagen de cuerpo entero de Jesucristo consolado por dos ángeles adultos y cuya aureola son seis querubines".
9. Esta representación es conocida con diversos nombres, más bien descriptivos, puesto que no se trata de una de las escenas representadas tradicionalmente de la vida o de la pasión de Cristo. Esta imagen del Cristo flanqueado por dos ángeles de cuerpo entero y con una aureola de seis querubines que enmarcan la cabeza, de cargado sentido alegórico,³ también ha sido llamada como el Divino Preso.⁴ La imagen recuerda la representación del Jesús Nazareno, aunque éste aparece normalmente con la cruz a cuestas. Cabe recordar que el culto al Nazareno fue muy popular en la Nueva España, como lo demostró Elisa Vargaslugo al estudiar a otros pintores de la misma época.⁵ El paralelismo se refuerza porque, en el lienzo firmado por Tinoco, la figura del Cristo porta la tradicional túnica morada, aunque no lleva el calabrote al cuello ni la corona de espinas.

De acuerdo con los criterios de Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt,⁶ los ángeles acólitos situados alrededor de la figura de Cristo simbolizan el atestiguamiento de su divinidad. En esta alegoría, en tanto que mensajeros, los ángeles son siempre portadores de una buena nueva para el alma -en este caso el del sacrificio del propio Cristo para la redención de la humanidad-.⁷

En la composición de esta pintura de Tinoco, la figura del Cristo está colocada en un eje central, abarcando la mayor parte de la superficie pictórica. Cubierto con una túnica que hoy se ve de color oscuro, resalta la finura y serenidad del rostro, cuidadosamente dibujado hasta en los más ligeros detalles de la barba. Su actitud es de benevolencia. A ambos lados de la figura central, como dos paralelas verticales que llegan a los hombros del Cristo, aparecen los dos ángeles que le custodian. Con elegantes ropajes al vuelo y mostrando seductoramente el muslo de la pierna más adelantada, estos ángeles de cuerpo entero adoptan una actitud de reverencia al inclinar el cuello y mostrar las manos cruzadas sobre el pecho. Destaca el buen oficio en la representación de las alas.

El suave movimiento ondulante que da sensación de fluidez a la obra se debe al efecto concéntrico que irradia a partir de la cabeza del Cristo. En primer lugar, aparece una aureola de rayos paralelos entre sí, finamente dibujados; luego hay una franja de seis querubines perfectamente delineados, el cortejo celeste, y finalmente, un rompimiento de gloria con nubes paralelas al contorno de la cabeza.

Esta pintura muestra fuertes contrastes de luz y sombra, con un marcado claroscuro en los diversos elementos del paisaje y en los paños de los personajes. Por ejemplo, arriba de la firma, en la zona donde se apoya el pie del ángel de la izquierda, se distingue un paisaje compuesto a base del juego de luces y colores, con planos de luz y diversos contrastes entre la vegetación y las zonas montañosas que se van perdiendo en la distancia. El preciosismo con el que están pintados estos paisajes recuerda a los flamencos primitivos, por su dominio de la técnica del dibujo, digna de un grabador.

A pesar de que el colorido de la obra se ha perdido y hoy predominan los tonos amarillentos por la oxidación de los barnices, en el fondo de la composición se nota una graduación intencional de color, con la que se busca dar la impresión de que es la figura central la que está irradiando la luminosidad. Este recurso es frecuente en la obra de Tinoco. La atmósfera luminosa contrasta con la figura sombría.

Las figuras corresponden al lenguaje pictórico común de este pintor. Rostros y manos finos, dedos alargados con nudillos bien identificables, picardía en los rostros angelicales, el tratamiento de las aureolas, etc., son rasgos de este lienzo que recuerdan a otras obras del mismo autor.

10. FERM-juLio/1993.

11. Parece extraño que la obra más importante de las dos sobre el mismo tema -la que muestra la firma del pintor-, sea la del templo de la Soledad. Como ya quedó indicado, la factura de esta obra se sitúa entre 1698 y 1703, lo cual resulta muy tardío con respecto a la decoración de las capillas de la catedral. Por esta razón, puede suponerse que la obra de la Soledad es más tardía. A la fecha (1995), no se ha localizado el grabado que seguramente inspiró esta pintura.

12. Obra consignada por Eduardo Merlo Juárez (1987).

13. Cfr. ficha tinj-e-v.cc1

(1) Opinión expresada en mayo de 1987 durante su gestión como Director de la Pinacoteca Universitaria de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

(2) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, op. cit., pág. 71.

(3) En el sentido que establece Juan-Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*, pág. 61), como una "representación gráfica, en calidad de simbolización generalmente consciente de ideas hechas, basada en la personificación".

(4) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I., pág. 59.

(5) Elisa Vargaslugo et. al., *Juan Correa-Su vida y su obra*, op. cit., t. II, primera parte, pág. 267.



Ficha: bl2-cc2.wri
Cristo custodiado por ángeles
Serie de la Soledad

Ficha: e12-mm2.wr1

1. Juan Tinoco: *Éxtasis de santa María Magdalena*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 165 X 105 cm
5. En la segunda calle del primer cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Su estado actual de conservación es bastante malo. A simple vista se nota la exfoliación de la capa pictórica en la superficie que corresponde al vestido de la santa. Además de suciedad, hay un escurrimiento vertical bastante extenso debido a la humedad. Barniz y veladuras destruidas en el extremo inferior derecho.
7. Al igual que el resto del retablo, la obra parece haber sido colocada en su sitio actual durante la remodelación efectuada en 1769
8. Esta obra aparece reseñada por Eduardo Merlo,¹ quien la atribuye incuestionablemente a Juan Tinoco.
9. Los datos biográficos e iconográficos de santa María Magdalena quedaron registrados en las fichas tinj-e-vii.mm1 y tinj-b-xi.mm1. En esta representación María Magdalena aparece sola, como ermitaña penitente, pero con rica vestimenta, ora extasiada en el interior de la cueva de Sainte Baume, según la leyenda que habla de su estancia en Francia. Es difícil definir en que posición se halla la santa, debido al gran deterioro que ha sufrido la pintura, aunque aparentemente se encuentra de rodillas frente al crucifijo. La composición se basa en un eje vertical, en sección áurea, en el que está ubicado el cuerpo de la santa. A sus pies se encuentran los atributos iconográficos que sirven para identificar a santa María Magdalena: una calavera y el tradicional tarro oval de alabastro para unguento, de tamaño muy superior a los otros que aparecen en las otras obras de Juan Tinoco que se han reportado sobre el mismo tema.

La santa porta un vestido blanco que contrasta con el color rojo de la túnica que la cubre, la cual no se pega a los cánones tradicionales, como ya quedó dicho en otro lugar. El pelo, recogido sobre la espalda, deja al descubierto un rostro de piel blanca, de exquisito dibujo. Los rasgos fisonómico que destacan su faz ovalada son el delicado contorno de los párpados de forma almendrada, la nariz recta y larga, la boca pequeña, el mentón redondeado, y una ceja cuya curva se continúa con la línea de la nariz. En las manos y los pies de dedos finos y largos, fueron dibujadas con todo detalle cada falange. Una pincelada sutil de color claro marca el dobléz de las falanges. El pie, de cuidadoso dibujo y sombras delicadas, muestra huesos, tendones y demás detalles anatómicos.

De acuerdo con los cánones barrocos, el movimiento que refleja esta pintura está dado por la actitud de arrobamiento místico de la santa, cuyas vibraciones se transmiten a la vestimenta. Todo lo demás denota quietud y arrobamiento.

Tal vez por el estado en que se encuentra esta pintura, el violento claroscuro parece rayar en el tenebrismo. Debido al tema, los únicos elementos que aparecen iluminados - mediante una fuente de luz externa al cuadro- son el arrebatado rostro, los brazos, el crucifijo y los atributos iconográficos. El contraste se va graduando mediante paños y el paisaje de fondo, los cuales establecen planos de luz por contrastes de colores vivos y parduzcos.
10. FERM-juLio/1993.
11. Aunque esta obra no está firmada, posee suficientes características estilísticas como para afirmar que fue realizada por Juan Tinoco. La única obra firmada de todo el retablo es el *Cristo custodiado por dos ángeles*.
12. Obra consignada por Eduardo Merlo Juárez (1987).
13. Cfr. fichas e07.mm1 y b11 mm1

(1) Eduardo Merlo. *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla. op. cit.*, pág. 71



Ficha: el2-mm2.wri
Éxtasis de santa María Magdalena
Serie de la Soledad

Ficha: e12-rl1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Rosa de Lima*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 165 X 105 cm
5. En la primera calle del primer cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Su estado actual de conservación es bueno, aunque los colores han perdido su brillo original. El lienzo se está desprendiendo del bastidor en el extremo derecho.
7. Como el resto del retablo, esta obra parece ser de los últimos años del siglo XVII, y se encuentra en su ubicación actual desde 1769.
8. Esta obra aparece reseñada por Eduardo Merlo,¹ quien atribuye la serie completa en forma incuestionable a Juan Tinoco.
9. La biografía de santa Rosa de Lima ha sido reseñada por Elisa Vargaslugo² quien informa que este personaje nació el 20 de abril de 1586 en la ciudad de Lima, con el nombre de Isabel de Santa María Flores, hija de los españoles Gaspar Flores y María de la Oliva. Fue criolla y vivió confiada al espíritu dominico. Murió en 1617 y en 1668 fue beatificada y declarada Patrona de Lima y del Perú. Fue canonizada en 1671, siendo el primer santo del Nuevo Mundo, y la santa sede le dio el título de Patrona de América. La misma autora ha analizado con profundidad distintos aspectos relativos a la repercusión en el arte del culto de esta santa, la primera del Nuevo Mundo, sobre todo en lo concerniente a las etapas de galardón del Cielo, la estrella del Perú, a que llevaba en la frente una corona de espinas y dormía sobre una cama de vidrio molido. Su culto se celebra tradicionalmente el 30 de agosto.

Según la leyenda, las flores volteaban su caliz hacia ella y un ruiseñor cantaba bajo su ventana durante la Cuaresma. El día de sus desposorios la Virgen María la llevaría al cielo.

Esta representación corresponde a la primera etapa, o sea la de la exaltación de la santa como consecuencia inmediata de su canonización. Con base en los textos de su primer biógrafo, el fraile dominico alemán Leonardo Hansen, Elisa Vargaslugo relata el papel desempeñado por la orden de Santo Domingo durante la evangelización, reconociendo que la canonización de Rosa -según establece el propio decreto-⁴ fue "efecto del cuidado que tuvo nuestro Señor en premiar los esfuerzos de los hijos de Santo Domingo". Por ello mismo, el programa iconológico, durante la primera etapa del culto -correspondiente a la séptima década del siglo XVII-, vistió a la santa de religiosa dominica profesa, faltando a la verdad histórica, pues santa Rosa usó toda su vida "un saco basto de materia vil y grosera", y sólo durante los tres últimos años de su vida se le concedió el uso del hábito de terciaria dominica, que no permite el uso del velo ni de la capa negra, murió cuando se fundó el primer convento femenino de la orden dominica en América.

Según la referida autora, la iconografía de este tipo de santa Rosa de Lima se deriva del grabado hecho en Roma en 1668 por Horacio Marinari.⁵ Al igual que otras santas, como Rosa de Viterbo y Teresa de Lisieux, tiene como atributo las rosas, aunque se le distingue por su hábito de dominica. Porta en la frente una corona o, más correctamente, un rosario de espinas.⁶

En esta imagen atribuible a Juan Tinoco, la santa está inconfundiblemente vestida como profesa dominica, y porta como atributo iconográfico la corona de rosas que disimulaba los clavos o alfileres con que martirizaba su cabeza. A manera de las tradicionales imágenes americanas, esta imagen es una "depurada expresión triunfal del espíritu dominico [...] como doncella limeña idealizada, cumplidamente adaptada en su rostro a los cánones de la belleza sagrada emanados del Concilio de Trento".

La santa aparece cargando al Niño Jesús en sus brazos, y se destaca sobre un fondo pardo, próxima a una balaustrada que la separa de un jardín de rosas, clara alusión al personaje representado. El cielo y las nubes del paisaje parecen extenderse hasta la cabeza de la santa, amorosamente inclinada sobre el Niño.

Los pliegues del hábito dominico muestran perfectos contrastes de luz y sombra, dignos del pincel de Zurbarán, quien tan perfectamente representara el hábito de los monjes cartujos. El blanco rostro es ovalado, en el que destacan la nariz recta, la boca pequeña, el mentón redondeado, y las grandes cejas curvas. Las manos tienen dedos finos, largos y de notable blancura: una pincelada de color claro remarca en ellas los nudillos. El grado de dominio del dibujo del niño, como si fuera uno anatómico, es muy alto a pesar de la dificultad para lograrlo por su reducida escala.

Si hacemos a un lado el claroscuro de los paños, la pintura puede considerarse, en general como un ejemplo de tenebrismo. Esta representación, en la que aparece una figura central única, destacándose contra un fondo neutro y un ligero paisaje con gradaciones de color, con una fuente de luz externa a la escena, es un recurso frecuentemente empleado por Tinoco para representar santos y apóstoles. Indudablemente inspirado en grabados por la composición, es inegable la efectividad de los resultados obtenidos por su gran destreza en el dibujo y en la aplicación del color.

10. FERM-julio/1993.

11. Aunque esta obra no está firmada -la única obra firmada de todo el retablo es el *Cristo custodiado por dos ángeles*-, su tipología permite afirmar que fue realizada por Juan Tinoco

12. Obra consignada por Eduardo Merlo Juárez (1987).

13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, op. cit., pág. 71.

(2) Elisa Vargaslugo, *Iconografía de santa Rosa de Lima en los virreinos del Perú y de la Nueva España*, op. cit., pág. 107.

(3) Elisa Vargaslugo, *Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima y Las fiestas de beatificación de Rosa de Lima*, op. cit., pág. 88.

(4) Cfr. Elisa Vargaslugo, *Iconografía ...*, pág. 111.

(5) *Ibid.*

(6) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, op. cit., t. III-3, pág. 1171.

Los pliegues del hábito dominico muestran perfectos contrastes de luz y sombra, dignos del pincel de Zurbarán, quien tan perfectamente representara el hábito de los monjes cartujos. El blanco rostro es ovalado, en el que destacan la nariz recta, la boca pequeña, el mentón redondeado, y las grandes cejas curvas. Las manos tienen dedos finos, largos y de notable blancura: una pincelada de color claro remarca en ellas los nudillos. El grado de dominio del dibujo del niño, como si fuera uno anatómico, es muy alto a pesar de la dificultad para lograrlo por su reducida escala.

Si hacemos a un lado el claroscuro de los paños, la pintura puede considerarse, en general como un ejemplo de tenebrismo. Esta representación, en la que aparece una figura central única, destacándose contra un fondo neutro y un ligero paisaje con gradaciones de color, con una fuente de luz externa a la escena, es un recurso frecuentemente empleado por Tinoco para representar santos y apóstoles. Indudablemente inspirado en grabados por la composición, es innegable la efectividad de los resultados obtenidos por su gran destreza en el dibujo y en la aplicación del color.

10. FERM-julio/1993.

11. Aunque esta obra no está firmada -la única obra firmada de todo el retablo es el *Cristo custodiado por dos ángeles*-, su tipología permite afirmar que fue realizada por Juan Tinoco.

12. Obra consignada por Eduardo Merlo Juárez (1987).

13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, op. cit., pág. 71.

(2) Elisa Vargaslugo, *Iconografía de santa Rosa de Lima en los virreinos del Perú y de la Nueva España*, op. cit., pág. 107.

(3) Elisa Vargaslugo, *Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima y Las fiestas de beatificación de Rosa de Lima*, op. cit., pág. 88.

(4) Cfr. Elisa Vargaslugo, *Iconografía ...*, pág. 111.

(5) *Ibid.*

(6) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, op. cit., t. III-3, pág. 1171.



Ficha: el2-r11.wri
Santa Rosa de Lima
Serie de la Soledad

Ficha: e12-ro1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Rosalia*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 165 X 105 cm
5. En la primera calle del primer cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Su estado actual de conservación es bastante bueno, con excepción de la vestimenta de la santa, que presenta exfoliación de la capa pictórica. Además, la junta del lienzo con el bastidor está dañada en el extremo inferior.
7. Al igual que el resto del retablo, esta pintura posiblemente date de las postrimerías del siglo XVII y se encuentre en su ubicación actual desde 1769.
8. Esta obra aparece reseñada por Eduardo Merlo,¹ quien atribuye la serie entera a Juan Tinoco.
9. Según la leyenda, santa Rosalía de Palermo nació en Sicilia alrededor del año de 1130. Fue hija de Sinibaldo, señor de Quisquina, y de su esposa Rosa, y a su vez sobrina de Guillermo, rey de Sicilia. Durante su juventud se convirtió en ermitaña en Bivona, Sicilia, y luego se refugió en una cueva en el monte Pellegrino, cerca de Palermo, en donde llevó una vida de reclusa y murió aproximadamente en 1160,² su culto se celebra el 4 de septiembre. Según la leyenda, unos ángeles le trajeron una corona de rosas, que con el tiempo se convirtió en su atributo iconográfico.

Olvidada en la Edad Media, santa Rosalía es un ejemplo típico de lo que se ha llamado "culto retardado", pues sólo se volvió popular a partir de la Contrarreforma. Como protectora contra la peste y los temblores de Sicilia, el culto pasó a Francia y de ahí a los Países Bajos católicos. Según Réau,³ la iconografía de esta santa no es anterior al siglo XVII, en que los pintores italianos y flamencos ayudaron a divulgar su culto.

En esta representación que se puede atribuir a Juan Tinoco, la santa está vestida con el manto oscuro de las religiosas agustinas, descalza, de pie, frente a un paisaje idealizado que representa una cueva en cuya entrada hay unos escalones.

Los atributos florales de santa Rosalía se manifiestan en tres formas diferentes:⁴ la santa se yergue sobre una guimalda de gran tamaño, como si brotara de entre los pétalos de una gigantesca flor; su cabeza está coronada con un ramillete de rosas rojas y lirios blancos lirios -aunque en la representación tradicional sólo hay rosas blancas-, y finalmente, en una de las manos porta un crucifijo rodeado por un ramillete de lirios. En la otra, el personaje porta un báculo de extremo curvilíneo, a manera del báculo pastoril, como una especie de bastón para caminar.⁵ No aparece la calavera, emblema del ascetismo, que Van Dyck convertiría en símbolo de la peste.

El ovalado rostro de la mujer ha sido idealizado, según los cánones del Concilio de Trento, y es muy semejante a las otras representaciones de santas de Tinoco que se encuentran en este mismo retablo de la Soledad, particularmente las de *Santa Rosa de Lima* y *Santa María Magdalena*. El gesto muestra la tradicional actitud de arrobamiento místico. Los rasgos fisonómicos son comunes a los de las otras santas: nariz larga y recta, boca pequeña de delicados labios, mentón redondeado y grandes cejas curvas. Esta imagen muestra el rasgo tan característico de continuar una de las cejas con la línea de la sombra lateral de la nariz, que se convierte casi en una segunda firma del pintor.

Debido al sentido utilitario del arte en la época novohispana, las manos de este personaje no corresponden a la pericia tradicional del pintor. La que sostiene el báculo posee los rasgos tradicionales; especialmente la mancha blanca que remarca las falanges. Sin embargo, el dedo pulgar de la mano que sostiene el crucifijo tiene un escorzo bastante mal logrado. Los pies descalzos, rígidos y regordetes, no se comparan con la delicadeza anatómica de otras pinturas -por ejemplo, en el *Éxtasis de santa María Magdalena*-, en el mismo retablo.

Por el estado en que la obra se conserva, el claroscuro de la vestimenta no alcanza los logros de otras figuras, tal vez exceptuando el contraste con el cabello. A pesar de usar un lenguaje contrario al tenebrismo, sin embargo, el claroscuro en tonos sombríos de la figura que se recorta frente a un paisaje de vivos colores, demuestra la pericia y alta calidad del oficio del pintor. Resalta la forma en que las nubes se presentan en dos diagonales, dando paso a una luz sobrenatural que se origina más allá de los límites del cuadro y que irradia a partir de la santa a la vez que atrae hacia ella en su arrobamiento.

Los detalles de la vegetación, tanto en el paisaje a distancia como en la cueva, están delineados con trazos precisos que recuerdan a los pintores flamencos primitivos.

10. FERM-julio/1993.

11. Como el resto del retablo, esta obra tampoco está firmada; sin embargo, sus características permiten suponer que también fue realizada por Juan Tinoco. No se ha localizado el grabado que seguramente serviría para establecer la iconografía de esta santa, que tanta divulgación tendría en Puebla. Sin embargo, es notable el parecido en la composición con el grabado de *Santa Bárbara* de Andrés de Zúñiga y Silva, reproducido por Pérez de Salazar y Haro.⁶

12. Obra consignada por Eduardo Merlo Juárez (1987).

13. El tema de esta obra ya ha sido suficientemente estudiado.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, op. cit., p. 71.

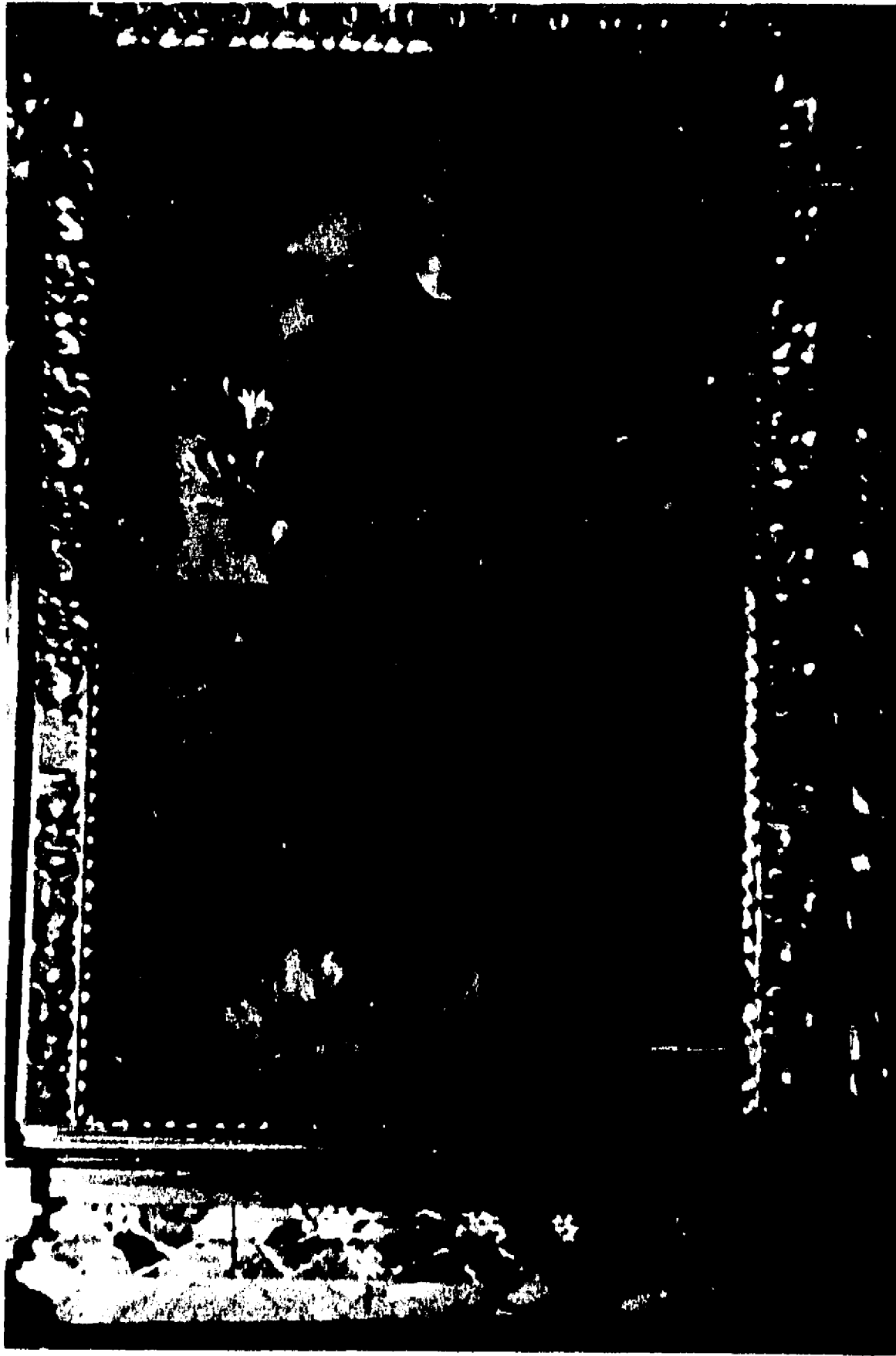
(2) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, op. cit., p. 500.

(3) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, op. cit., t. III-3, p. 1170.

(4) Según George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, p. 33 - 37, la rosa blanca es símbolo de pureza, mientras que la rosa roja es símbolo del martirio. A partir del Renacimiento, las guimaldas de rosas aluden al rosario de la Virgen María. Los ramilletes de rosas que portan las almas en estado de gracia indican la alegría del paraíso. Los lirios son símbolo de pureza, como atributo de virtud por la castidad y virginidad de los santos.

(5) Ferguson, op. cit., p.164, indica que el báculo es símbolo de caridad, firmeza y corrección de los vicios.

(6) Francisco Pérez de Salazar y Haro, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, op. cit., fig. 24, p. 27.



Ficha: el2-rol.wri
Santa Rosalía
Serie de la Soledad

Ficha: e12-rv1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Rosa de Viterbo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 90 X 80 cm
5. En la tercera calle del tercer cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Su estado actual de conservación es regular, pues presenta pérdida y exfoliación de la capa pictórica, además de las capas de barniz y veladuras.
7. Al igual que el resto del retablo, esta pintura posiblemente sea de las postrimerías del siglo XVII; tal se encuentra ubicada en el mismo lugar desde 1769.
8. Las obras de todo este retablo fueron descritas por Eduardo Merlo,¹ quien atribuyó la serie entera a Juan Tinoco, en forma incuestionable.
9. Según la información hagiográfica disponible,² santa Rosa de Viterbo (1234-1252) nació en Viterbo, Italia, en el seno de una familia humilde. Tuvo una visión de la Virgen María a los ocho años, apoyando al Papa y exhortando a los güelfos a rechazar la ocupación de los guibelinos. Taumaturga precoz, a los trece años resucitó a una de sus tías; terciaria franciscana, estableció una ermita en una casa con una capilla. Después de un tiempo regresó a la casa paterna, en donde murió a la edad de dieciocho años. Su nombre proviene del hecho de que los pedazos de pan que escondía en su delantal se convertían en rosas. Para convertir a una mujer practicante de magia, subió a la hoguera y las llamas se apartaron de ella. Fue canonizada en 1457.
Según Reau,³ su atributo son las rosas, que presenta en una canasta o en un pliegue de su manto. En esta obra, el estado actual de conservación no permite distinguir dicho atributo, pero la santa aparece representada en la escena en que las llamas se apartan de su persona. Curiosamente, en esta representación el personaje parece alejarse del fuego, en lugar de que las llamas sean las que se retiran.
10. FERM-Julio/1993.
11. En el borde inferior del lienzo aparece la leyenda "Sta. Rosa Biterbo ...". Además de la ortografía, la caligrafía permite suponer que el texto es posterior al cuadro, tal vez de la época en que fue colocado en el retablo, durante la renovación de la sacristía en 1769. Esta representación no es de uno de los momentos más conocidos de la vida de santa Rosa de Viterbo, pero el personaje se encuadra dentro del contexto diferenciado que hace Réau entre "santas penitentes" y "santas pecadoras".⁴ Desde el punto de vista iconográfico, el personaje se puede confundir con santa Pelagia de Antioquía y con santa Afre de Augsburgo.
Como el resto del retablo, esta obra tampoco está firmada; no obstante, sus características permiten suponer que también fue realizada por Juan Tinoco. Sería necesario realizar un análisis formal en el laboratorio, para tratar de esclarecer la fecha en que se colocó la leyenda.
12. Obra consignada por la Arq. Yolanda Rios Cerón (1994).
13. *Cfr.* ficha e12-ta1.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, *op. cit.*, p. 71.

(2) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, *op. cit.*, p. 500.

(3) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III-3, p. 1171.

(4) Louis Réau, *op. cit.*, t. III-3, p. 1060.



Ficha: el2-rvl.wri
Santa Rosa de Viterbo
Serie de la Soledad

Ficha: e12-me1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa María Egipciaca*.
 2. Sin firma.
 3. Óleo sobre tela.
 4. 120 X 100 cm
 5. En la tercera calle del segundo cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
 6. Su estado actual de conservación es regular, pues presenta pérdida de barniz y veladuras.
 7. Al igual que el resto del retablo, esta pintura posiblemente sea de las postrimerías del siglo XVII y tal vez se encuentre en su ubicación actual desde 1769.
 8. Esta obra aparece reseñada por Eduardo Merlo,¹ quien atribuye la serie entera a Juan Tinoco en forma incuestionable.
 9. Según la información hagiográfica disponible,² cuando Cirilo de Scitópolis describe la vida de san Ciriaco durante el siglo quinto, este autor menciona a una mujer que Ciriaco y sus compañeros encontraron viviendo como ermitaña en el desierto de Jordania. Según dicho texto, la propia mujer refirió que había sido una actriz y cantante famosa, que había pecado y que por ello estaba haciendo penitencia en el desierto; cuando regresaron a verla, ya había muerto. Alrededor de esta historia se construyó una elaborada leyenda que tuvo gran popularidad durante la Edad Media. Según dicha leyenda, la mujer era una egipcia que fue a Alejandría cuando tenía doce años, donde vivió como actriz y cortesana durante diecisiete años. Se dio cuenta de la banalidad de su vida frente a una imagen de la Virgen María, bajo cuya dirección se fue al desierto de Palestina. Ahí vivió como ermitaña durante cuarenta y siete años, sin ver a ningún ser humano, y asolada por todo tipo de tentaciones, mitigadas por sus oraciones a la Virgen María. Fue descubierta en el año 430 por un peregrino de nombre Zósimo, quien se impresionó por su sabiduría y conocimiento espiritual. Volvió a verla un año después, pero la encontró muerta y la enterró. Cuando Zósimo regresó a su monasterio cerca del río Jordán, relató lo que había pasado y la historia se difundió. La fiesta de santa María Egipciaca se celebra tradicionalmente el 2 de abril.
- En esta obra que se puede atribuir a Juan Tinoco, la santa aparece en su representación tradicional, vestida con un paño burdo, que conforme se iba destruyendo, iba siendo sustituido, por el cabello que iba creciendo para cubrir su desnudez descarnada y reseca por el sol. Aquí, el ropaje le cubre debajo de la cintura y el largo pelo le cubre el torso. Hincada, la santa reza fervorosamente al crucifijo que sostiene en las manos, mientras la observa con atención un perro blanco,³ que Ferguson apunta como símbolo de fidelidad y vigilancia, clara alusión a las cualidades que seguramente poseía y ejercitaba esta santa. En realidad, este animal sustituye al legendario león que supuestamente ayudaría a cavar la tumba de la santa, en claro paralelismo con la leyenda de san Pablo Ermitaño.⁴
- Por el estado en que se encuentra el cuadro, no es posible distinguir si aparece el atributo iconográfico que sirve para distinguir a santa María Egipciaca de santa María Magdalena, cultos que han sido confundidos desde la Edad Media. En el caso de la mujer del desierto de Jordania, se supone que se alimentó durante sesenta años con sólo tres panecillos, lo cual se representa normalmente asociado al personaje.
10. FERM-Julio/1993.
 11. Como el resto del retablo, esta obra tampoco está firmada; sin embargo, sus características permiten suponer que también fue realizada por Juan Tinoco.
 12. Obra consignada por Eduardo Merlo Juárez (1987).
 13. Esta representación, de gran rareza en la pintura novohispana, es la única en la producción de Tinoco.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, p. 71.

(2) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, p. 392.

(3) George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, op. cit., p. 33 - 37.

(4) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, op. cit., t. III-2, p. 884.



Ficha: e12-mel.wri
Santa María Egipcíaca
Serie de la Soledad

Ficha: e12-ge1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Genoveva*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 120 X 100 cm
5. En la primera calle del segundo cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Su estado actual de conservación es lamentable. El grado de deterioro en general es de aproximadamente 90%; prácticamente se ha perdido la capa pictórica en casi la totalidad de la superficie.
7. Al igual que el resto del retablo, esta pintura posiblemente sea de las postrimeras del siglo XVII y tal vez se encuentra su ubicación actual desde 1769.
8. Al atribuir la serie entera a Juan Tinoco en forma incuestionable,¹ Eduardo Merlo se refiere a esta obra en particular como una de las "dos Santas no identificadas por su avanzado estado de deterioro".
9. Según la información hagiográfica disponible, Genoveva (o "Genovefa") era hija de un duque de Brabante, a quien la leyenda convirtió en heroína de una novela de amor. Falsamente acusada de adulterio y repudiada por su marido, vivió seis años con su hijo en un bosque, alimentándose por una cierva. Al cabo de este tiempo, su inocencia fue reconocida. Se ha pretendido identificarla con el hada Melusina, la mujer-serpiente de Lusiñán, en la región de Poitou, en Francia. Desde el punto de vista iconográfico, la leyenda de Genoveva -que recuerda la de Agar e Ismael en el desierto-, es uno de los temas favoritos de la imaginaria popular. El atributo de Genoveva de Brabante es una cierva lactante, a diferencia de una cierva herida, que es el símbolo de san Gilles.
Con excepción de la leyenda escrita, no es posible distinguir ningún rasgo que permita identificar la personalidad de esta santa, y en especial su atributo, que es la cierva que la alimentó durante su reclusión en el bosque.
En esta representación la santa aparece sentada, vestida con una túnica que todavía hoy posee un color rojo brillante, con dos niños que juegan a sus pies, tal vez el hijo que menciona la leyenda y otro infante que pudiera ser algún angelillo. La leyenda identifica a este personaje como una santa que pasó un periodo de su vida haciendo penitencia en un pasaje solitario. La pintura está tan destruida que es difícil distinguir otros detalles de la composición, y resulta imposible analizar la obra en cuanto a la intención del pintor y su utilización de luz y color para la transmisión de su mensaje.
10. FERM-Julio/1993.
11. Esta obra tampoco está firmada, al igual que el resto del retablo; por lo que puede apreciarse, se puede suponer que también fue realizada por Juan Tinoco. Mediante un análisis minucioso a corta distancia, se pudo transcribir una leyenda que el lienzo tiene en el borde inferior, que dice "Sta. Genobeba Reina". Por la caligrafía, el mensaje parece ser del siglo XVIII, tal vez de la época en que fue renovado el retablo, es decir en 1769. Sería necesario trabajar en el laboratorio para poder rescatar esta obra, incluyendo pruebas radiográficas y de fotografía en ultravioleta e infrarrojo. Es curioso que, si todos los lienzos dataran de la misma época y hubieran sido colocados a la vez en el retablo, tal vez el grado de conservación de todos ellos debería ser el mismo. No siendo en realidad así, esta pintura resulta ser la más dañada de todas. Desde el punto de vista hagiográfico, la leyenda tampoco parece ser correcta, pues existieron dos personajes con el mismo nombre: la patrona de París y la heroína de Brabante. Ninguna de las dos fue reina, aunque la segunda sí era de sangre noble, por ser hija del duque de Brabante.
12. Obra consignada por primera vez en este trabajo (1994).
13. Esta representación no sólo es única en la producción de Tinoco, sino en la pintura novohispana en general.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, op. cit., p. 71.

(2) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., t. III-2, p. 568.



Ficha: el2-gel.wri
Santa Genoveva
Serie de la Soledad

Ficha: e12-mc1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Margarita de Cortona*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 165 X 105 cm
5. En la tercera calle del primer cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Su estado actual de conservación es regular. Aunque se han perdido barnices y veladuras, la capa pictórica se encuentra en buen estado. Sin embargo, debido a la humedad, el soporte presenta pliegues y arrugas en la superficie, sobre todo en el cuadrante inferior izquierdo de la obra.
7. Al igual que el resto del retablo, esta pintura posiblemente es de las postrimerías del siglo XVII y se encuentre en su ubicación actual desde 1769.
8. Al atribuir la serie entera a Juan Tinoco en forma incuestionable, Eduardo Merlo,¹ identifica a esta santa como Margarita de Cortona.
9. Según la información hagiográfica disponible,² Margarita de Cortona fue criada desde los siete años por una madrastra, a raíz de la muerte de su madre. Más tarde huyó de su casa para convertirse en amante de un noble de Montepulciano, le dio un hijo y vivía en medio de grandes lujos, undía recibió una fuerte impresión y decidió cambiar su estilo de vida. Hizo una confesión pública de sus pecados en la iglesia de Cortona, donde había ido a buscar la ayuda de los Hermanos Menores. Su padre no quiso volver a recibirla en su casa, por lo que Margarita se convirtió en terciaria franciscana y pasó tres años de arduas mortificaciones y penitencias por su vida pasada. Después de un breve periodo de reclusión, se dedicó a cuidar a los pobres y enfermos. Empezó a tener éxtasis y visiones de Cristo, y se dedicó a predicar al paz, a veces interpellando a altos dignatarios. En 1286 el obispo Guillermo de Arezco le dio su consentimiento para formar una congregación para cuidar a los enfermos, a la que llamó la "*Poverelle*". Para apoyar a su congregación, fundó un hospital en Cortona y la confraternidad de Nuestra Señora de la Merced. En 1289 empezaron a circular falsos rumores acerca de unas supuestos rumores acerca de relaciones con los monjes, que luego se desmentirían. La santidad de esta mujer sería pronto evidente para todos. Logró convertir a un gran número de pecadores y gente de toda Italia, Francia y España buscaba su apoyo espiritual y su don de curar enfermedades. Murió en Cortona y fue aclamada como santa de inmediato, aunque su canonización no se dio sino hasta 1728. Es la patrona de la ciudad de Cortona y de las mujeres arrepentidas.

En esta representación que es posible atribuir a Juan Tinoco, la santa está vestida con el tradicional hábito franciscano de color pardo, aunque lleva una capucha que le cubre la cabeza. Está descalza, de pie, y se recorta como figura estática frente a un paisaje idealizado, difícil de distinguir.

Además del hábito, se puede identificar a santa Margarita de Cortona por las escenas de la vida de la santa que aparecen, curiosamente, representadas como diversas miniaturas en semicírculo alrededor del personaje. Según Réau,³ los pasajes representados - que recuerdan la manera en que hoy estamos acostumbrados a ver la obra de artistas como Marc Chagall-, son los mismos de los bajorrelieves que adornan la tumba de la santa en Cortona, así como los frescos de la capilla correspondiente: el arrepentimiento, la toma del hábito franciscano, la aparición del Salvador, la penitencia, la recepción de la extremaunción y la muerte de la santa. En esta escena, el personaje porta una especie de bastón y un crucifijo.

El ovalado rostro de la mujer, de gran perfección en el dibujo, es de una belleza idealizada según los cánones tridentinos y es muy semejante a las de las otras santas pintadas por Tinoco en este mismo retablo de la Soledad, particularmente los de *Santa Rosa de Lima* y *Santa María Magdalena*. Los rasgos fisonómicos comunes son nariz larga y recta, boca pequeña de delicados labios, mentón redondeado y grandes cejas curvas. También aparece el rasgo tan característico de continuar una de las cejas con la línea de sombra lateral de la nariz, que se convierte en la práctica en una segunda firma del pintor.

Las manos de este personaje están bien dibujadas, con dedos finos y bien delineados, y representan uno de los focos de luz del cuadro. Los pies descalzos, rígidos y regordetes, no poseen la delicadeza anatómica de otras pinturas, como en el *Éxtasis de santa María Magdalena*, en el mismo retablo.

El estado actual de la obra recuerda el lenguaje tenebrista. La vestimenta está lograda con un claroscuro similar a los de otras pinturas en que aparece una figura central. La santa se recorta frente a un paisaje de colores oscuros, con gradaciones como de nubes y tormenta en lontananza, y demuestra la pericia y alta calidad del oficio del pintor. Está muy bien lograda la solución de las nubes que enmarcan cada una de las pequeñas escenas de la vida de la santa.

Al igual que en otros lienzos -por ejemplo, el de *Santa Rosalla* del mismo retablo-, los detalles de la vegetación están delineados con trazos precisos que recuerdan a los pintores flamencos primitivos.

10. FERM-julio/1993.

11. Esta obra no está firmada, como el resto del retablo.

12. Obra consignada por Eduardo Merlo Juárez (1987), sin especificar con exactitud su identificación en el retablo.

13. Esta representación no sólo es única en la producción de Tinoco, sino que es relativamente rara en toda la pintura novohispana.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla*, op. cit., p. 71.

(2) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, op. cit., p. 381.

(3) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit., t. III-2, p. 882.



Ficha: el2-mel.wri
Santa Margarita de Cortona
Serie de la Soledad

Ficha: e12-ta1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Tais de Alejandría*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 90 X 80 cm
5. En la primera calle del tercer cuerpo del retablo del muro sur, en la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en la ciudad de Puebla.
6. Su estado actual de conservación es regular, pues presenta desprendimiento de la capa pictórica en la mayor parte de la superficie, además de haber perdido las capas de barniz y veladuras.
7. Al igual que el resto del retablo, esta pintura posiblemente sea de las postrimerias del siglo XVII y se encuentra en su ubicación actual tal vez desde 1769.
8. Eduardo Merlo atribuye la serie entera a Juan Tinoco en forma incuestionable,¹ pero se refiere a esta obra en particular como una de las "dos Santas no identificadas por su avanzado estado de deterioro".
9. Según la información hagiográfica disponible *Tais meretrix cortigiana poenitens* era una cortesana de Alejandría, cuyo nombre es la forma copta de Isis, tan bella que muchos de sus amantes se habían arruinado o suicidado por ella. Convertida por el ermitaño Pafnuncio, hizo transportar a una plaza de Alejandría las riquezas que había adquirido pecando, y les prendió fuego. Después de este desprecio por las vanidades -rasgo común que los hagiógrafos otorgan a todas las pecadoras arrepentidas-, Tais se retiró a un convento femenino, donde vivió sometida a fuertes penitencias en una estrecha celda cuya puerta estaba bloqueada, excepto por una pequeña abertura por la que diariamente recibía un poco de pan y agua. Al cabo de tres años de este régimen de enclaustración severa, Pafnuncio tuvo una visión celeste en la que se le reveló que los pecados de Tais habían sido perdonados y fue a abrir la celda de la cortesana absuelta. Como leyenda sin fundamento histórico, su moraleja pretende demostrar que la penitencia puede purificar las almas más sumergidas en el pecado. Santa Tais es la patrona de Alejandría y de las muchachas arrepentidas.
Los atributos tradicionales de santa Tais de Alejandría son el espejo y las perlas, alusiones a su coquetería.³ Su arrepentimiento se expresa mediante el sacrificio de sus ropas y joyas que lanza al fuego. En esta representación aparece como una mujer de gran belleza, mortificándose en penitencia. Aquí, se encuentra arrodillada, flagelándose la espalda desnuda con un cilicio. Con la mano derecha ofrece una calavera a un crucifijo. Sus ropas son color de rosa; en el piso, a su lado, hay un libro abierto. Su cabello es largo y oscuro. Su culto se celebra el 8 de octubre.
10. FERM-Julio/1993.
11. Como el resto del retablo, la obra no está firmada; no obstante, sus características permiten suponer que también fue realizada por Juan Tinoco.
12. Obra consignada por primera vez en este trabajo (1994).
13. *Cfr.* fichas e12-rv1. Esta representación, además de ser única en la producción de Tinoco, no se repite en la pintura novohispana.

(1) Eduardo Merlo, *El templo de Nuestra Señora de la Soledad de Puebla, op. cit.*, p. 71.

(2) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, p. 500.

(3) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III-3, p.1248.



High: 100-11001
Lent: 100-11001
100-11001

Ficha: texqrl.wri

La obra de Tinoco en San Martín Texmelucan, Puebla.

Generalidades.

En este capítulo se describe con detalle la serie de lienzos sobre la *Vida de San José* que se encuentran en la parroquia de Santa María Magdalena -hoy convento franciscano- de San Martín Texmelucan, Puebla. La serie consta de diez pinturas de caballete, en óleo sobre tela, en tres tamaños diferentes. Siete obras miden 186 X 127 cm (clave A), una es de 186 X 100 cm (clave B) y las dos restantes miden 186 X 80 cm (clave C); las claves de tamaño se indican inmediatamente después de cada título, entre paréntesis. La homogeneidad en los tamaños hace pensar que la serie tal vez haya podido provenir de un retablo, hoy lamentablemente desaparecido.

Hoy, la mayoría de las pinturas está colocada en la sacristía de la iglesia, aunque algunas se encuentran en el vestíbulo. Las obras se describen aquí en el mismo orden en que están ubicadas físicamente -*cfr.* el croquis anexo-, aunque el discurso temático no resulte muy lógico.

La serie consta de los siguientes temas:

- 1) *La adoración de los reyes* (A)
- 2) *La adoración de los pastores* (A)
- 3) *Los desposorios de María y José* (C)
- 4) *La huida a Egipto* (A)
- 5) *La circuncisión del Niño Jesús* (B)
- 6) *El taller de san José* (A)
- 7) *El tránsito de san José* (C)
- 8) *La presentación de la Virgen en el templo* (A)
- 9) *La búsqueda de posada* (A)
- 10) *La visitación de la Virgen a santa Isabel* (A)

Con excepción de la *Presentación de la Virgen en el templo*, todos los lienzos describen pasajes de la vida de san José, aunque inspirados en la vida de la Virgen. Las series josefinas son relativamente poco frecuentes en la tradición pictórica novohispana.¹

Historia e historiografía.

El convento de San Martín Texmelucan fue fundado en 1615 por los religiosos de la estricta observancia, es decir por los franciscanos descalzos de la provincia de San Diego -denominados dieguinos-, bajo la advocación de santa María Magdalena.² Por lo tanto, este convento se fundó sólo trece años después de que se erigieran como provincia independiente. Según Manuel Toussaint,³ los edificios de estos frailes fueron bastante sencillos y este convento no es una excepción. Sin embargo, esta sencillez arquitectónica contrasta con las portadas, ornamentadas con la típica argamasa sobre mampostería de piedra del barroco poblano, y con los ricos retablos que hay en su interior, añadidos posteriormente. En 1860 fueron exclaustrados los religiosos de los dieciséis conventos dieguinos que llegó a haber en la época novohispana, incluido el que nos ocupa, y la orden dejó de existir en México. Hoy, la iglesia y el convento están a cargo de la Orden de Franciscanos Menores.

De la gran cantidad de obras de arte que todavía adoman el convento en la actualidad, el conjunto de pinturas que permanece en la sacristía de la iglesia tiene especial valor artístico e histórico.

La referencia historiográfica más conocida sobre estos lienzos --reporte bibliográfico común a toda la serie, y uno de los pocos existentes- es la cita de Xavier Moyssén,⁴ quien en su edición de la obra de Manuel Toussaint señala que "en el claustro del convento franciscano de San Martín se conserva un buen número de obras de Juan Tinoco, que Francisco de la Maza identificó; [...] algunos [sic.] están firmados y fechados en 1702".

Cabe hacer aquí algunas respetuosas observaciones a la opinión del maestro Moyssén y a las informaciones del doctor Francisco de la Maza, con el ánimo de dar mayor precisión al estado en que se encuentran las obras en la actualidad. En primer lugar, el orden en que quedaron registrados los lienzos de Tinoco en la obra de don Manuel Toussaint no corresponde al orden cronológico de la vida de San José; en segundo lugar, hay dos pinturas más, que forman parte de la serie y que no habían sido reportadas; por último, el único lienzo que a simple vista aparece firmado es el de la *Adoración de los reyes*. Cabe aclarar que, aunque sólo haya un lienzo firmado, la serie tiene una cierta unidad -corroborada por detalles individuales que en este trabajo se analizan en cada caso particular-, por lo que se puede afirmar que todos los lienzos fueron realizados por Juan Tinoco, aunque no estén firmados.⁵

Análisis artístico.

A pesar de las marcadas diferencias existentes en la tonalidad y el oficio con el resto de la producción de Juan Tinoco, ésta es la única serie conocida y fechada que existe. Es pertinente anotar aquí que en toda la producción pictórica de Tinoco se cuenta con muy pocas obras fechadas. Como ya se ha dicho, en esta serie sólo la *Adoración de los Reyes* posee fecha y firma. Sin embargo, evidentemente todos son de la misma mano, y la firma y fecha pueden considerarse auténticas.⁶

El estado actual de conservación es aceptable. La serie no ha sido restaurada, por lo que hay cierto desprendimiento de la tela en algunos bastidores. El grado de oxidación de la capa pictórica hace que hoy posean tonos acuosos -especialmente los verdes y azules-, notablemente distintos del resto de otras obras de Juan Tinoco. Además de la influencia que en este particular haya tenido la participación del taller de discípulos del maestro, la atribución hubiera resultado dudosa por su colorido actual -no en cuanto a elementos formales-, de no ser por la firma. Tal vez la *Búsqueda de posada* y la *Adoración de los pastores*, las mejor conservadas, sean las excepciones.

Esta serie josefina corresponde a la exaltación que compuso a principios del siglo XV el teólogo Jean Gerson, canciller de la Universidad de París,⁷ durante la institución de la fiesta de los "Desposorios". Como es del conocimiento general, no hay Evangelios canónicos que describan la vida de José, descendiente del rey David, y la iconografía tiene por fundamento la *Historia de José el Carpintero*, escrito copto del siglo cuarto.

A imitación de las escenas mariológicas,⁸ se establecen ciclos de gozos y dolores de san José; esta serie, de las pocas completas que se han conservado en el arte novohispano, es un claro ejemplo.

No se conoce ninguna fuente gráfica europea que haya podido inspirar la composición de cada pintura de la serie. Gracias al celo de santa Teresa de Avila, san José fue una figura muy popular en el arte español. En la Nueva España, su popularidad y exaltación surgen desde el siglo XVI, debido a su designación como patrono y protector de esta nueva nación.

El programa iconográfico -como quedó dicho- se inspiró en buena medida en los Evangelios apócrifos y en la mayoría de los temas se siguieron las recomendaciones del tratado de Francisco Pacheco, libro de cabecera de los pintores novohispanos.⁹ Como se explica en otro lugar de este trabajo, esta serie es un ejemplo dentro de la pintura novohispana en que se recibieron algunas influencias de la iconografía jesuitica, al través de los referidos textos de Pacheco.

A pesar de que la tradición bíblica describe a san José como un viejo de más de ochenta años -con lengua barba blanca según Pacheco-, en esta serie se le representa según la tradición que imperó a partir del siglo XVI, es decir, como un hombre de alrededor de cuarenta años, con la virilidad de esa edad.

Además de los temas devocionales -como su coronación y los patrocinios-, las representaciones más frecuentes de san José son las que corresponden a las de la Infancia de Jesús.¹⁰ Por otra parte, resulta extraña la presencia en esta serie de la *Presentación de la Virgen en el templo*. Pudiera tratarse de un equívoco que pretendiera sustituir una supuesta *Presentación de Jesús en el templo*. Tal vez sea por ello que la pintura de la Virgen esté actualmente apartada del resto de las obras de la serie. Sin embargo, no queda duda de que en su momento fue concebida como parte de un conjunto.

En los pasajes de la vida de san José simplemente se hace una sustitución de personajes con respecto a los que aparecen en la vida de la Virgen María. En algunos casos, como en los *Desposorios*, la *Huida a Egipto*, la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los reyes*, la escena representada es exactamente la misma.

Los rostros de los personajes principales pintados por Tinoco -en este caso los de san José, la Virgen María y el Niño Jesús- presentan rasgos característicos que se analizan en este trabajo, en cada caso particular. Los personajes secundarios presentan rasgos similares entre sí, aunque en general son menos finos.

En todas estas pinturas, san José tiene una característica barba alargada, de forma triangular y puntiaguda, terminada en dos mechones separados, de color grisáceo. Esto le concede un aire digno, muy similar al porte del *Salvator Mundi* del apostolado de la UAP o a la figura del san Agustín en la lámina de cobre con el tema del *Éxtasis de María Magdalena*. La fisonomía se repite en los testigos de la *Presentación de la Virgen en el templo*, en los asistentes a los *Desposorios de María y José* y en el sumo sacerdote de la *Circuncisión*.

La pintura de las manos también presenta rasgos característicos, comunes a muchas de las obras de Tinoco. Los más bellos ejemplos son los de la *Visitación*, la *Adoración de los pastores*, la *Adoración de los reyes*, la *Circuncisión* -con excepción del sumo sacerdote-, el *Taller* y el *Tránsito de san José*.

Como se ha analizado en cada caso particular, en todos los cuadros de la serie el tratamiento de los paños es similar, con excepción de la *Presentación al templo* y la *Adoración de los reyes*. En ellos, las figuras principales están vestidas con telas más vibrantes y de mayor movimiento. En el caso del *Taller*, se observa un cierto acartonamiento que provendría del modelo utilizado.

El oficio es desigual en la serie. Las representaciones del Niño Jesús desnudo en el pesebre -en ambas *Adoraciones*, de los pastores, y de los reyes- muestran el cuerpo, los brazos y las piernas bien dibujados, pero la cabeza ovalada y desproporcionadamente grande no parece muy real en ambos casos. En otros -como en los dos ángeles desnudos del *Taller de san José* de esta misma serie- hay buen dibujo en el trazo de cuerpos, brazos y piernas; las cabezas de forma ovalada recuerdan las figuras que Tinoco repitió en varias obras, como en el ángel que sostiene la cartela en el *Retrato del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz*, hoy conservado en el Museo de Santa Mónica de Puebla, que tiene el mismo gesto y expresión.

Por razones iconográficas, los colores de las vestiduras en san José son los tradicionales verde y amarillo, y en la Virgen María los consabidos rosa y azul, según especifica el tratado de Pacheco. En algunos casos, los colores de la vestimenta de san José tienen tonos más deslavados, dependiendo del grado de oscuridad de la escena, pues quedan opacados por la penumbra. Como ejemplos, están ambas *Adoraciones*. En el *Tránsito*, el santo aparece vestido con un batin blanco.

Según el grado de tenebrismo que posea la escena, especialmente en ambas *Adoraciones* -en las que hay una profunda oscuridad-, casi no se distingue el fondo alrededor de las figuras.

Algunos lienzos de esta serie, como la *Visitación* y la *Adoración de los Reyes*, recuerdan las composiciones de Zurbarán, pues se presenta al personaje principal con iluminación propia, destacando por contraste con un fondo neutro, lo que da una impresión de un ambiente poco natural. Para indicar que algunas figuras se encuentran al aire libre, se pintó hierba y un suelo de tipo arcilloso; algunos personajes parecen estar de pie sobre una plataforma de pequeños escalones.

El claroscuro que aquí utiliza Tinoco para dar relieve a las figuras, es enérgico y de dibujo concreto, lo que logra estableciendo contrastes bien definidos entre las figuras y los fondos. La sensación de movimiento y vida de las figuras la dan los pliegues de los paños especialmente. La intensidad del claroscuro, las tonalidades terrosas y el empaste de la capa pictórica ya no conservan su apariencia original. En la diversidad temática de las escenas se da un claro ejemplo de la presencia simultánea de claroscuro y tenebrismo en la obra de un solo pintor.

(1) Es necesario dejar constancia de agradecimiento al R. Pr. Domingo García Martínez, O. F. M., por las facilidades que otorgó para el acceso y estudio de esta importantísima serie de obras de Tinoco.

(2) Ángel Ma. Garibay K., *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, op. cit., t. I, pág. 9805.

(3) Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, op. cit., pág. 103.

(4) Xavier Moyssén, nota núm. 28 al cap. XIX de su edición de la *Pintura colonial en México*, de Manuel Toussaint, 2a. ed., 1982, pág. 260.

(5) El propio R. Pr. Domingo García Martínez amablemente informó que en alguna época las pinturas habían sido trasladadas de los muros del claustro alto del convento al interior de la iglesia, para evitar el riesgo de que fueran robadas. Gracias a este loable celo de las órdenes religiosas en gran medida se ha logrado la conservación de buena parte del patrimonio artístico e histórico del país. Según testimonios fotográficos existentes, parece ser que fueron trasladadas hace por lo menos treinta años, del claustro alto a la sacristía de la iglesia, y no parecen haber sufrido ningún otro movimiento desde entonces.

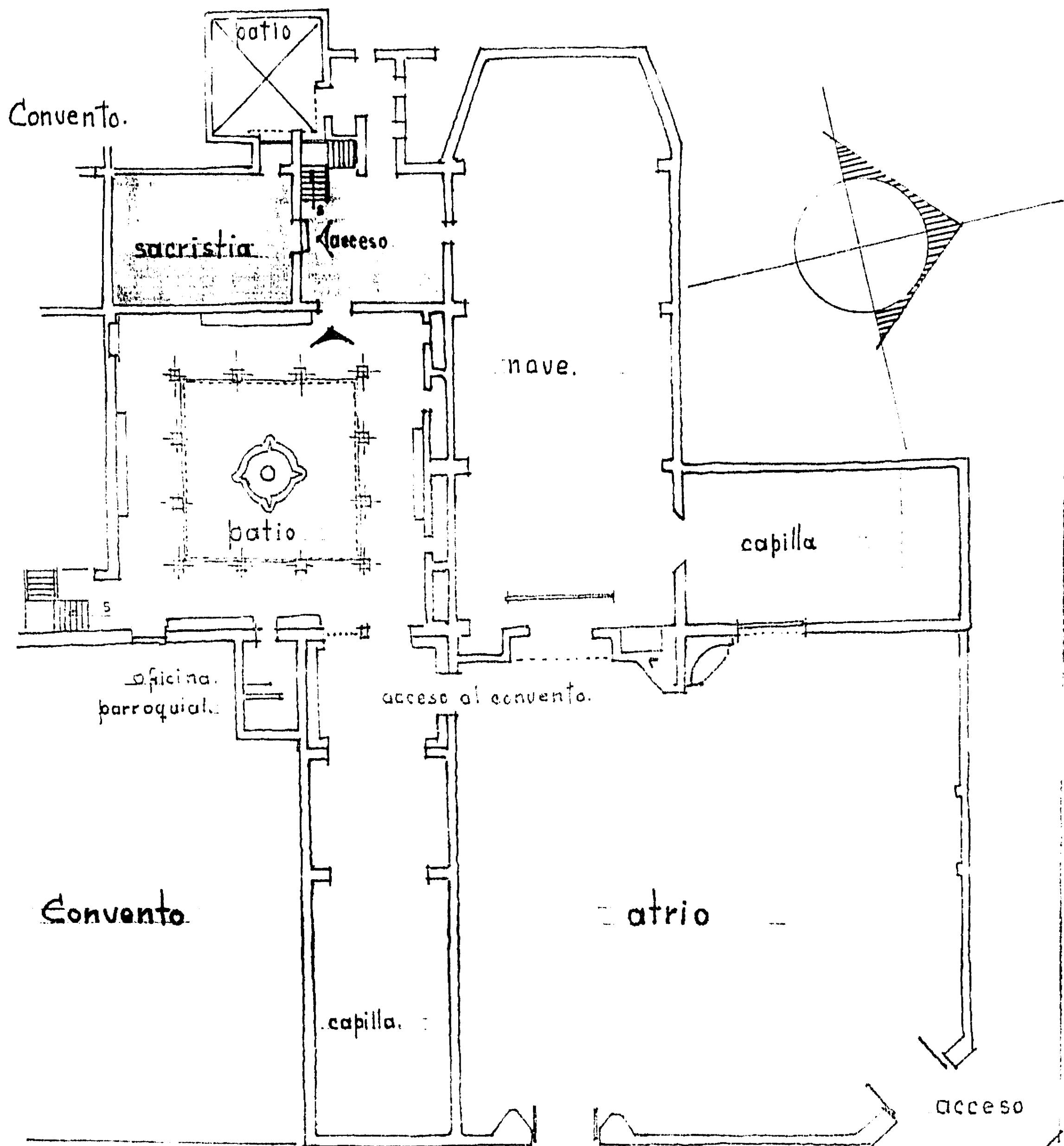
(6) Sucede en la serie de Texmelucan lo que en tantos otros ejemplos de la pintura novohispana; los pintores firmaban sólo uno y, si acaso, dos lienzos del total.

(7) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, op. cit., t. III-2, pág. 754.

(8) *Ibid.*, pág. 756.

(9) Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, op. cit., págs. 584 -632.

(10) En tal caso, en esta serie podría haber otros temas, hoy perdidos.



**IGLESIA DE SANTA MARIA MAGDALENA DEL
CONVENTO FRANCISCANO DE SAN MARTIN
TEXMELUCAN, PUEBLA.**

(LOCALIZACION DE PINTURAS DE JUAN TINOCO)

Ficha: e13-pv1.wri

1. Juan Tinoco: *La presentación de la Virgen en el templo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 127 cm
5. Muro norte del vestíbulo, en el acceso a la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía ya se explicó en la ficha general.
9. El modelo es el mismo que el de tantas obras novohispanas sobre el mismo tema, representa el momento en que María alcanzó los tres o cuatro años de edad y fue ofrecida por sus padres al servicio de Dios. Aparece una escalera con quince escalones -exagerada perspectiva con la que se cubre la mayor parte de la superficie pictórica- para representar la alegría con la que la niña subió para cumplir con su cometido. Al pie de la escalera están san Joaquín y santa Ana -claramente identificables-, sin los cuales esta escena se confundiría con la presentación del Niño Jesús en el templo. Sin embargo, también puede considerarse parte de la Vida de san José, en vista de que la Virgen María dedicó su vida al Señor desde temprana edad, como preámbulo a sus desposorios con el Santo Varón.

La figura de la Virgen María lleva la cabellera suelta y está vestida de azul y blanco, los colores que la identifican. Cada escalón está adornado con flores de colores, en alusión a sus atributos de inocencia y pureza. Aquí se encuentra un ejemplo de los jesuíticos "ejercicios espirituales", pues supuestamente la meditación se induce cuando el sentido del olfato del espectador se "inspira" cuando en esta escena se observa la multitud de flores que se representaron en los escalones de acceso al templo.

En la composición, Tinoco empleó algunos elementos diferentes a los de otras representaciones, como la perspectiva de la escalera, el sumo sacerdote que aparece recortado en el extremo superior, las columnas y los pedestales de gran riqueza ornamental -en general, los elementos arquitectónicos son poco usuales en la obra de Tinoco- y, por último, las aureolas transparentes que coronan a la Virgen, a san Joaquín y a santa Ana. Estas características anuncian, dentro de la producción de Tinoco, una nueva época en la manera de representar escenas religiosas.

Cabe destacar la figura que aparece en primer plano, difícil de identificar, que representa un mendigo arrodillado a la entrada del templo. Este personaje es de magnífico dibujo, tanto en lo relativo al escorzo, como en los pliegues y paños de su vestimenta.

En el tratamiento luminoso predomina el claroscuro, sin presencia alguna de tenebrismo, de acuerdo con el tema representado. El manejo de la luz y la gradación de los colores se logran mediante variaciones tonales en los paños de los personajes, especialmente en la Virgen, santa Ana y el mendigo arrodillado.
10. FERM-junio/1993.
11. La atribución de la obra quedó comentada en la ficha general
12. Obra consignada por Francisco de la Maza.
13. No hay otras representaciones con el mismo tema.

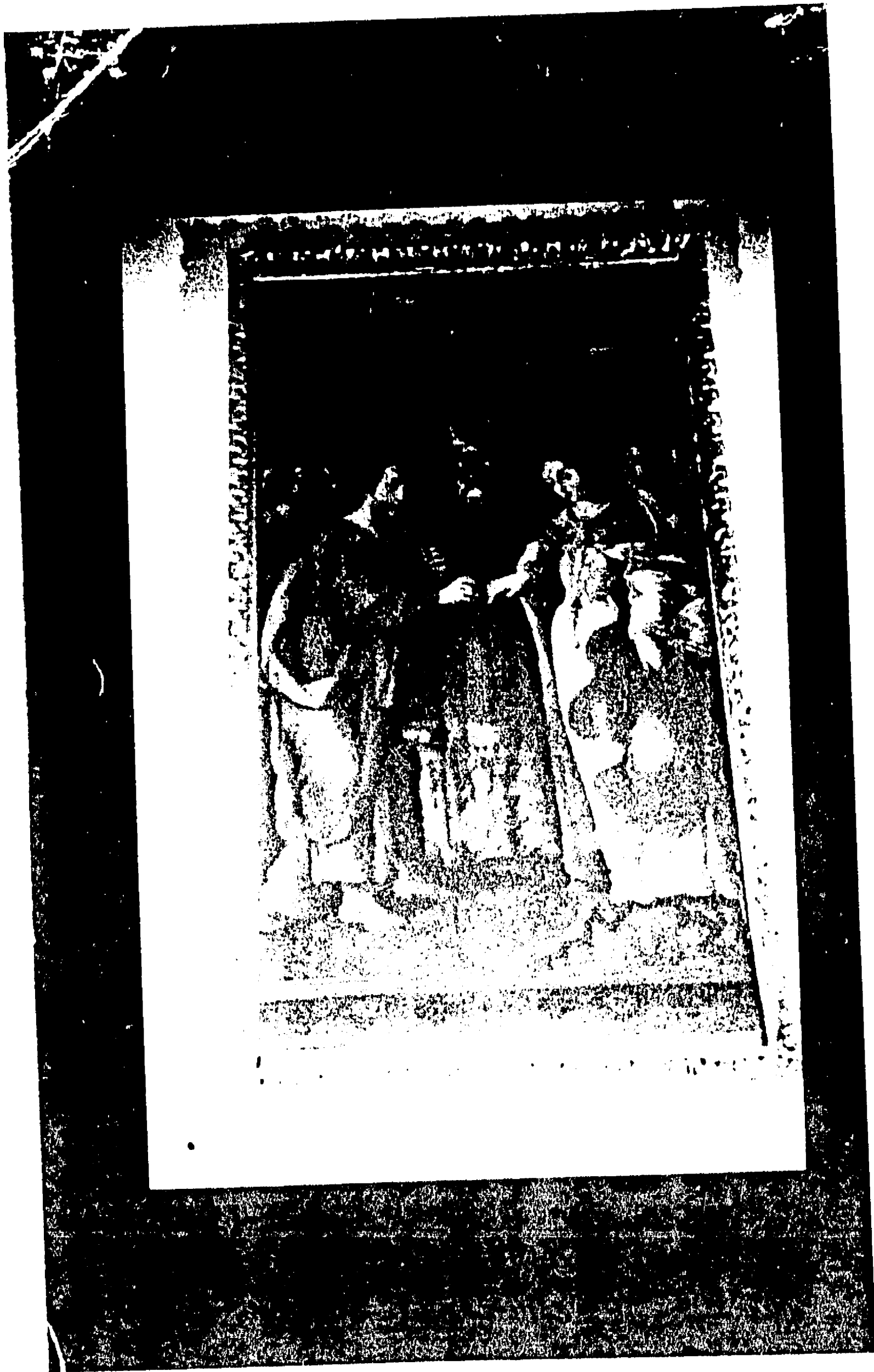


Ficha: el3-pv1.wri
Presentación de la Virgen en el templo
Serie de Texmelucan

Ficha: e13-de1.wri

1. Juan Tinoco: *Los desposorios de María y José*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 80 cm
5. Muro oriente de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía se explica en la ficha general.
9. La composición es la misma que la de muchas otras representaciones de la pintura novohispana, como las de Sebastián López de Arteaga, Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y otras más. No ha sido posible saber cuáles fueron consultadas por Tinoco. Según la ley judaica, el matrimonio se ha representado en este caso mediante la mera unión de las manos de José y María, frente al sumo sacerdote, sin la colocación de un anillo en la mano de María, como a veces se representa en la pintura renacentista italiana. En el lado derecho están las doncellas del templo que atienden a María, mientras que los pretendientes rechazados permanecen detrás de José portando sus varas, del lado izquierdo; sólo la vara de José se ha representado en estado florido, como señal divina. En esta representación, la paloma que simboliza al Espíritu Santo está colocada sobre el sumo sacerdote.¹
10. FERM-junio/1993.
11. La atribución de esta obra ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco de la Maza.
13. Es la única representación de Tinoco sobre este tema tan frecuente en la pintura novohispana.

(1) Parece que hubo cierta libertad durante la época barroca para la iconografía de esta representación. El tratado de Pacheco no recomienda nada al respecto, pero hay obras del siglo XVII -tanto españolas como novohispanas- en que, por ejemplo, se colocó al Espíritu Santo sobre la vara florida del Santo Varón. Ésta hubiera sido una forma más adecuada para las series josefinas, pero no ocurrió en el caso de Texmelucan.



Ficha: e13-del.wri
Desposorios de María y José
Serie de Texmelucan

Ficha: e13-vi1.wri

1. Juan Tinoco: *La visitación de la Virgen a santa Isabel*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 127 cm
5. Muro sur del vestíbulo, en el acceso a la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía ya quedó explicada en la ficha general.
9. Tinoco no siguió en este caso la recomendación de Pacheco, pues muestra a san José como testigo presencial, por lo menos durante el encuentro entre María e Isabel, si no es que de su consiguiente conversación.¹ Este modelo fue muy frecuente dentro de las series marianas de la pintura novohispana.²

Resalta en esta escena la inaudita forma de presentar a la Virgen María, quien aparece de perfil y portando una oscura cabellera. En la obra de Tinoco es más frecuente encontrar figuras de tres cuartos y que llevan la cabeza cubierta por un manto. En este caso, aunque la figura no aparece "*sonroseada del camino*", según la recomendación de Pacheco, tal vez la figura se haya presentado así para destacar que estaba "*vestida con sombrero de palma a las espaldas, para defenderse del sol*". El epíteto de "*hermosísima*" que utiliza Pacheco, se hace desde luego con apego a los cánones de belleza de la pintura novohispana. La vestimenta más bien parece ser a la usanza del siglo XVII en la Nueva España -en especial el sombrero de viajero-, lo que confirma la apariencia general de caballero de la época que presenta san José. Detalle singular, es que la aureola transparente de la Virgen, sutilmente delineada, que no abunda en la obra de Tinoco.

Para dar la idea de que el encuentro se realizó en el patio de la casa, las figuras se yerguen sobre un suelo natural -incluso con hierba-, mientras que santa Isabel está de pie sobre una plataforma con pequeños escalones. Esto recuerda las composiciones de Zurbarán, sin que sea suficiente para calificar a Tinoco de "pintor zurbaranesco", pero en quien Tinoco sí podría haberse inspirado para la composición de las pinturas de la serie, o por lo menos abrevando en la misma fuente que el pintor español, ya sea por los grabados o los tratados de técnica pictórica. Existen algunos detalles exagerados, como la postura de las manos que se entrecruzan y el abrazo de ambas mujeres. Tal vez sea un recurso para lograr que el embarazo de santa Isabel -que presenta un escorzo un tanto brusco- sea más evidente que el de la Virgen María.

En esta obra no hay presencia de tenebrismo. Sin embargo, hay una profusa utilización de efectos claroscuro, como la gradación de colores en el delineado de los paños, el dibujo de los detalles anatómicos y el contraste entre figuras y fondos mediante planos de luz de diversas tonalidades. A este último respecto, el tratamiento de los paisajes -por ejemplo el cielo y los perfiles de las casas- recuerda los fondos presentes en otras pinturas, como se mencionó en el caso del retablo de la iglesia de la Soledad, en algunas de las láminas de cobre de la capilla del Ocho en la catedral, y en especial los de las composiciones de los santos individuales, como las santas Rosalías, santa Bárbara, santa Lucía y otros similares.

10. FERM-junio/1993.

11. La atribución ya quedó comentada.

12. Obra consignada por Francisco de la Maza.

13. No hay otras representaciones comprobables de Tinoco, sobre el mismo tema.

(1) En su *Arte de la pintura (op. cit., págs. 596 - 599)*, Francisco Pacheco señala que el encuentro de María con su prima Elisabet (santa Isabel) se debe pintar de la siguiente manera:

"En el patio de la casa en la montaña donde vivía Zacarías, a treinta y dos leguas y media de Nazareth, la santa anciana sale a la puerta de una sala a recibir a María [...] de revuelta, no con manto. si bien con las ropas que usaba en su casa; la soberana Señora vestida con sombrero de palma a las espaldas, para defenderse del sol, hermosísima y sonroseada del camino: y abrazándose las dos primas con grande alegría, y una y otra sin criada, porque la Virgen no la tuvo por su pobreza y, cuando la tuviera, la escusara en camino tan largo, y las criadas de la Santa aún no habían sido menester".

(2) Pacheco se basa en el texto evangélico de san Lucas (capítulo 1) y en las opiniones interpretativas de Cristóbal de Fonseca (1597), Francisco Suárez (1605) y Cristóbal de Castro (1611). Véase al respecto el atinado comentario que hace Bonaventura Bassegoda Hugas en las notas 19 y 20 de la edición comentada del *Arte de la pintura* (pág. 597). El aspecto iconográfico se apoya en los grabados del Pr. Nadal y del jesuita italiano Lucca Pinelli sobre dicho tema. Respecto al papel de san José y sobre todo la forma en que debía ser representado, Pacheco continúa:

"No hubo testigos delante, porque las palabras y misterios que allí pasaron ni aun San Josef estuvo presente a ellas, que a la razón, o cuidaba de alguna cosa de importancia o, como es lo más cierto, saludaba al santo Zacarías como al señor de la casa y, así, estarán los dos apartados alabando a Dios, en distancia que no pudiesen atender la conversación primera de las dos primas, [...] el conversase con mujeres, y San Josef al varón, como hicieron los ángeles en casa de Abraham, que le saludaron a él y no a Sara. Porque si San Josef hubiera oído las palabras de Santa Elisabet y las de su esposa no extrañara en su vuelta la preñez de la santísima Virgen, pretendiendo dejar su compañía".

Según Pacheco, incluso hubo autores que "*por esta razón privan a san José de este viaje*".



Ficha: el3-vil.wri
Visitación de la Virgen a santa Isabel
Serie de Texmelucan



Front: el 3-villuri
Visitación de la Virgen a santa Isabel
Serie de Texelucan

Ficha: e13-he1.wri

1. Juan Tinoco: *La huida a Egipto*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 127 cm
5. Muro oriente de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía ya quedó explicada.

9. Por ser muy frecuente en la pintura novohispana, este tema ha sido profusamente descrito en textos recientes de diversos investigadores.¹ Con respecto a la iconografía tradicional, en este caso la Virgen no lleva sombrero, no hay ángel para guiar el camino de los peregrinos, y Tinoco prefirió representar la escena durante el día. Los tres personajes representados desempeñan el papel de actores principales, y por tanto la temática se justifica dentro de la serie josefina. La apariencia plástica de la imagen es agradable, pues el san José, representado en edad viril, tiene una postura muy natural, guiando a la burra y con su bastón para caminar. La postura de la Virgen María es más rígida. Aunque sí se apega a los cánones, la vestimenta de ambos personajes recuerda el porte y la usanza del siglo XVII en la Nueva España, especialmente por el sombrero y las botas de caballero de san José.

Aunque los textos especifican un paisaje desértico, en este caso la acción se desarrolla bajo una refrescante sombra, con un cielo que recuerda al de los lienzos de las mujeres ermitañas de la iglesia de la Soledad de Puebla, así como al de algunas láminas de cobre que están en el Ochoavo.

Aunque en forma más tímida que en las representaciones de otros artistas - incluso colocados en forma invertida-, Tinoco incluyó en la composición tres elementos iconográficos que siguen la receta especificada por Pacheco:² en primer lugar, "*la palmera que agachó su penacho para ofrecer algunos frutos para refrigerario de la Virgen*"; en segundo lugar, un manojito de trigo maduro que representa el pasaje apócrifo correspondiente;³ y una columna rematada por un ídolo, clara alegoría de que el nacimiento de Jesús eliminaría la idolatría.

Como en el caso de las representaciones de otros pintores, los detalles presentes provienen de las diversas fuentes mencionadas.

En cuanto al oficio, las figuras son desiguales: el san José es soberbio; el animal está muy bien logrado; la Virgen María está aceptablemente bien, pero el Niño Jesús parece una irreal figura de cera. Ello corresponde a lo esperado en la pintura novohispana, a lo que Tinoco no es excepción.

En cuanto al manejo de la luz, hay evidencia del uso del claroscuro como recurso en el tratamiento de los paisajes, el follaje, los paños y sobre todo en la manufactura del pelaje del animal; por tratarse de una representación diurna, en esta obra desgraciadamente no se puede hablar del efecto del tenebrismo.

10. FERM-junio/1993.
11. La atribución ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco de la Maza.
13. No hay otras obras con este tema.

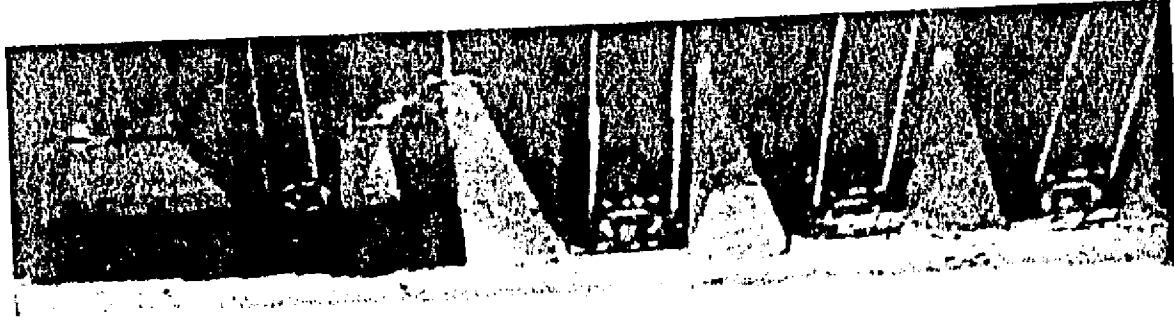
(1) Como ejemplos, cabe citar a la doctora Elisa Vargaslugo, *Juan Correa - Su vida y su obra*, t. II, primera parte, págs. 82, 87 y 88, así como el catálogo del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán, *Pintura novohispana*, t. I, págs. 78 - 79. La imagen se basa en el texto ortodoxo del *Evangelio de san Mateo* (11: 13-17), y en el *Evangelio apócrifo del Pseudo Mateo* (20: 1-2). Según el tratado de Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (*op. cit.*, págs. 596 - 599) -libro de cabecera de los pintores novohispanos- la representación tradicional es de la siguiente manera:

"Nuestra Señora sentada en su asnita, con su manto azul, ropa rosada y toca en su cabeza y sombrero de palma puesto; el Niño envuelto, en sus brazos, que descubra algo del rostro, San José delante, haldas en cinta, con su báculo, llevando de diestro la jumenta, y un angel volando delante enseñándoles el camino; [...] también se puede pintar sin ángel; [...] si quisiese alguno, podrá pintar esta historia de noche, a las luces de la luna, por cumplir con el rigor de aquella primera jornada, aunque será más dificultoso y, así tengo por más seguro y más agradable, pintarla de día, por escusar la crudeza de las luces y sombras".

En mi opinión, tal vez esta pudiera considerarse como una manera peculiar de calificar al tenebrismo por parte de Pacheco.

(2) Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, *op. cit.* pág. 597.

(3) Los peregrinos se encontraron con un campesino a quien aleccionaron para que les indicara a sus perseguidores que los había visto pasar cuando apenas sembraba la semilla. Así se hizo, y los hombres de Herodes quedaron muy confundidos pues, aunque recién plantado, por obra divina el trigo maduró milagrosamente en una sola noche.



Ficha: el3-hel.wri
Huida a Egipto
Serie de Texmelucan



Ficha: e13-bp1.wri

1. Juan Tinoco: *La búsqueda de posada*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 x 127 cm
5. Muro norte del vestíbulo de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía ya quedó descrita.
9. Este tema es poco frecuente en la iconografía novohispana tradicional,¹ y normalmente no aparece dentro de las series marianas. San José es el personaje principal de la acción. Es él quien pide posada para la mujer embarazada, fatigada por el viaje. Las series sobre la *Vida de san José* fueron muy escasas en la pintura novohispana,² y cabe señalar que *La búsqueda de posada* no aparece en otras series dedicadas al santo, como son por ejemplo el retablo de Amecameca, la iglesia de san José en Puebla y el retablo colateral izquierdo de la catedral de esta última ciudad.
Por el tratamiento del tema, ésta es una obra francamente tenebrista: la acción se desarrolla durante la noche, y se represemnta una iluminación artificial por medio de una vela. Las tinieblas son testigo presencial de la escena, como una contribución *ex profeso* a la carga emocional de lo representado; el ambiente colabora con la idea de pobres viajeros que no encuentran ningún lugar en donde alojarse. Ésta es la única pintura en toda la producción de Tinoco en que una vela ilumina toda la escena, recurso pictórico que se aleja de la realidad.
La composición no es convincente, y la escenografía es artificiosa. Los personajes que están dentro de la posada quedan enmarcados por un quicio que tiene poca verosimilitud como puerta de acceso, pero que sin embargo en la escena representada cumple con la función de enmarcar y a la vez de separar el interior del exterior.
Destaca el perfil de la Virgen María -de evidente embarazo- que recuerda a la santa Isabel de la *Visitación* de la misma serie. Es patente el buen oficio, sobre todo en el gesto de san José, en la manera en que inclina la cabeza, en actitud suplicante. La Virgen lleva la cabeza descubierta, sin el tradicional manto; en su lugar aparece una tenue aureola luminosa, muy adecuada con el tratamiento tenebrista de la acción.
Ocultos en la penumbra, algunos personajes con rostro de tres cuartos están mejor logrados que los de perfil, lo cual parece ser una característica general en la producción de Tinoco. Las manos y los piés están bien dibujados en todas las figuras, con excepción de los del niño que sostiene la vela en la posada, de realismo poco convincente.
10. FERM-junio/1993.
11. La atribución ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco de la Maza.
13. Este tema es único en toda la producción de Tinoco.

(1) A partir de los textos apócrifos sobre el pasaje del Nacimiento de Jesús, Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura, op. cit.*, págs. 603 - 604, narra:

"María y José [...] llegaron de noche y cansados a Belén; hallaron ocupados todos los lugares donde se habían de albergar y fue forzoso salir fuera de la ciudad y recogerse en una cueva cavada en la muralla, lugar común donde solían acudir los pastores, la cual servía de establo donde se amparaban las bestias y, para este efecto, estaba a una parte de ella un pesebre cavado en la piedra, no sé si por humana industria hecha, o por naturaleza fabricada".

(2) Según informa la doctora Elisa Vargaslugo, en un proyecto de la editorial Azabache sobre el arte de México en el extranjero, apareció una pintura enconchada sobre el mismo tema.



Ficha: el3-bpl.wri
Búsqueda de posada
Serie de Texmelucan



Ficha: e13-ap1.wri

1. Juan Tinoco: *La Adoración de los pastores*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 127 cm
5. Muro norte de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en San Martín Texmelucan. Es la pareja de la *Adoración de los reyes* ubicada en el mismo muro, del otro lado de la puerta de acceso.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía de esta obra ya fue explicada.
9. El modelo es el mismo que el de las muchas representaciones que existen sobre el mismo tema, tanto en la pintura europea como en la novohispana. La más parecida tal vez sea la del *Altar de los reyes* de la catedral de Puebla, de Pedro García Ferrer. En ambas, el número de los asistentes se limita a la Virgen, san José, un pastor y un ángel. En la que nos ocupa, apenas se llegan a distinguir los cuernos y las orejas de los animales del pesebre, escondidos en la penumbra. El grupo de ángeles de la parte superior lleva una cartela, cuyos fragmentos difícilmente permiten distinguir el conocido mensaje de *Gloria in excelsis Deo*.

Los rostros de las figuras tienen buen oficio. El desnudo del Niño está bien proporcionado y muestra un escorzo bastante convincente, y tal vez lo menos natural sea su cabellera. La Virgen tiene un porte majestuoso, san José posee una recatada actitud de veneración y el pastor del primer plano produce cierto efecto de teatralidad. Por desgracia, su magnífico escorzo se esconde entre las sombras

Las manos son de gran belleza; indican asombro en la figura orante, veneración en san José y reverencia en María. Con gran delicadeza en el dibujo, todos ellos tienen manos de dedos muy finos y largos, con la característica pincelada de color blanco en los nudillos.

El tratamiento de los pliegues de los paños es de muy buen oficio, destacando los de la Virgen María y los del pastor arrodillado por su textura y colorido.

Los ángeles apenas se manifiestan en la oscuridad de la parte superior: de buen dibujo y tenue colorido, su función primordial es la de llevar la citada cartela.

En primer plano aparece una curiosa canasta de ofrendas, que parecen ser huevos y otros comestibles, elemento poco frecuente en la iconografía tradicional de la representación que nos ocupa.

El tratamiento es francamente tenebrista: acción nocturna, con iluminación proporcionada por la figura del propio Niño, que irradia hacia todos los presentes, en particular hacia la mitad inferior, donde enfatiza la pobreza de la ofrenda de huevos en la canasta dejada por los pastores. La temática es prototípica del tenebrismo, ya que según la conocida bíblica "*la luz del mundo vino a desgarrar las tinieblas*". La luz que irradia no se circunscribe solamente a las figuras cercanas al Niño, difundiéndose en un radio mayor que, por ejemplo, en las natiuidades de García Ferrer y de Echave Rioja. La fuerza emocional de las tinieblas es tan intensa que prácticamente no se distingue el fondo alrededor de las figuras. Destaca por su finura el claroscuro de los detalles de la paja de pesebre, que está pintada con muy buen oficio.
10. FERM-junio/1993.
11. La obra fue registrada como *La Natividad* por Xavier Moyssén.
12. Obra consignada por Francisco de la Maza.
13. Es lógico que Tinoco realizara este tema, tan frecuente en la pintura novohispana.



Ficha: el3-apl.wri
Adoración de los pastores
Serie de Texmelucan



Ficha: a13-ar1-wri

1. Juan Tinoco: *La adoración de los reyes*.
2. Firmada y fechada: "Juan Tinoco F. año de 1702", en el extremo inferior derecho. Ésta - como quedó dicho- es la única pintura de la serie que está firmada. A diferencia de las tradicionales firmas con letra cursiva, ésta fue hecha con letras de molde, menos frecuentes en la obra del pintor. La firma más parecida a ella es la de la lámina de cobre con el tema de *Santa Cecilia y san Valeriano*, de la capilla del Ochavo de la catedral de Puebla. Gracias a éste lienzo, se puede suponer la fecha en que se hizo, siendo la única serie fechada de toda la producción de Tinoco, y que corresponde a un año antes del testamento y muerte del pintor.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 127 cm
5. Ubicado en el muro norte de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en la ciudad de San Martín Texmelucan.
6. Regular estado de conservación. Al igual que el resto de la serie, no ha sido restaurada y el lienzo muestra grandes pliegues. Los efectos de la oxidación de la capa pictórica se comentan en otro lugar.
7. No han podido encontrarse documentos que aporten noticias con respecto al encargo de la obra.
8. *Cfr.* la ficha general de la serie.
9. Existen en la literatura múltiples descripciones detalladas de los textos evangélicos y apócrifos en los que se basa esta escena,¹ por lo que aquí sólo mencionaremos algunas singularidades.

Apegándose a las recomendaciones del tratado de Pacheco,² Tinoco representó a san José como testigo presencial de la escena. El modelo empleado es distinto al de la mayoría de las representaciones sobre el mismo tema de la pintura española y novohispana, pues en este caso aparecen diferencias iconográficas importantes. Por ejemplo, sólo existen otros dos casos, además de éste, en que la Virgen María aparece de pie al presentar al Niño Jesús.³ Según Pacheco, la representación tradicional es que: "*hallaron al niño en brazos de su Madre - no como los pastores que lo hallaron en el pesebre; [...] como a pobres, se les quiso mostrar pobres-, en el mejor trono, en señal de magestad [sic] y gloria.*"

Otros elementos iconográficos novedosos son el pedestal para la ofrenda, el arremolinado velo que llega hasta el suelo, la presencia de dos reyes magos arrodillados en lugar de uno solo, y la colocación de Gaspar en primer plano.

Entre la Virgen y el segundo rey mago se distinguen el travesaño de madera que sirve de sostén para el techo de paja, y el mencionado pedestal sobre el que se apoya el cofre con la ofrenda de oro. El transparente velo va de la mano de la Virgen cubre el frente del pedestal y llega hasta el suelo.⁴

Por el empleo de colores más cálidos y de un claroscuro menos contrastante, ya se anuncia el siglo XVIII de la pintura en la región; el tratamiento de los paños y los rostros aleja esta obra de la reciedumbre de otras. Destaca especialmente el oficio del mencionado velo. Aunque tardía respecto al resto de su producción, éste es un ejemplo de la buena calidad pictórica de Tinoco.

La escena tiene tratamiento tenebrista: la acción es nocturna -como pretexto para poder mostrar la Estrella de Belén en el firmamento- y la radiante iluminación la proporcionan la figura del propio Niño y el rostro de la Virgen María. El claroscuro matiza los rostros de las figuras que quedan en planos posteriores de luz, incluyendo al rey mago de color negro y al rey arrodillado al frente. La figura de Melchor, de gran reciedumbre y fuerza, fue realizada a partir del grabado que sirvió de inspiración, con un soberbio dibujo y un magnífico claroscuro para delinear las facciones. Es de los pocos ejemplos en que Tinoco pintó un personaje con venerable barba blanca, como pedía la escena.

Con respecto al colorido, además de los tonos tradicionales de la iconografía, la composición queda reforzada por el verde claro y el rojo de la vestimenta de los reyes magos. Por desgracia, este lienzo muestra una fuerte oxidación en los colores; algunos están opacos y verduzcos. El proceso de deterioro se ha acelerado en los últimos treinta años, según se puede constatar con los registros fotográficos existentes de épocas anteriores.

10. FERM-junio/1993.

11. Por las características de la caligrafía de la firma, sería conveniente realizar un análisis formal, antes de intentar cualquier proceso de restauración.

12. Obra consignada por el doctor Francisco de la Maza.

13. La atribución ya quedó comentada.

(1) Véase por ejemplo la transcripción de Mateo (2: 1-12), en el estudio de una obra con el mismo tema, por Elisa Vargaslugo *et. al.*, *Juan Correa-Su vida y obra, op. cit.*, t. II, primera parte, pág. 80. *Cfr.* con el catálogo del *Museo Nacional del Virreinato - Pintura Novohispana, op. cit.*, t. I, pág. 77.

(2) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (1990), *op. cit.*, pág. 612 - 617.

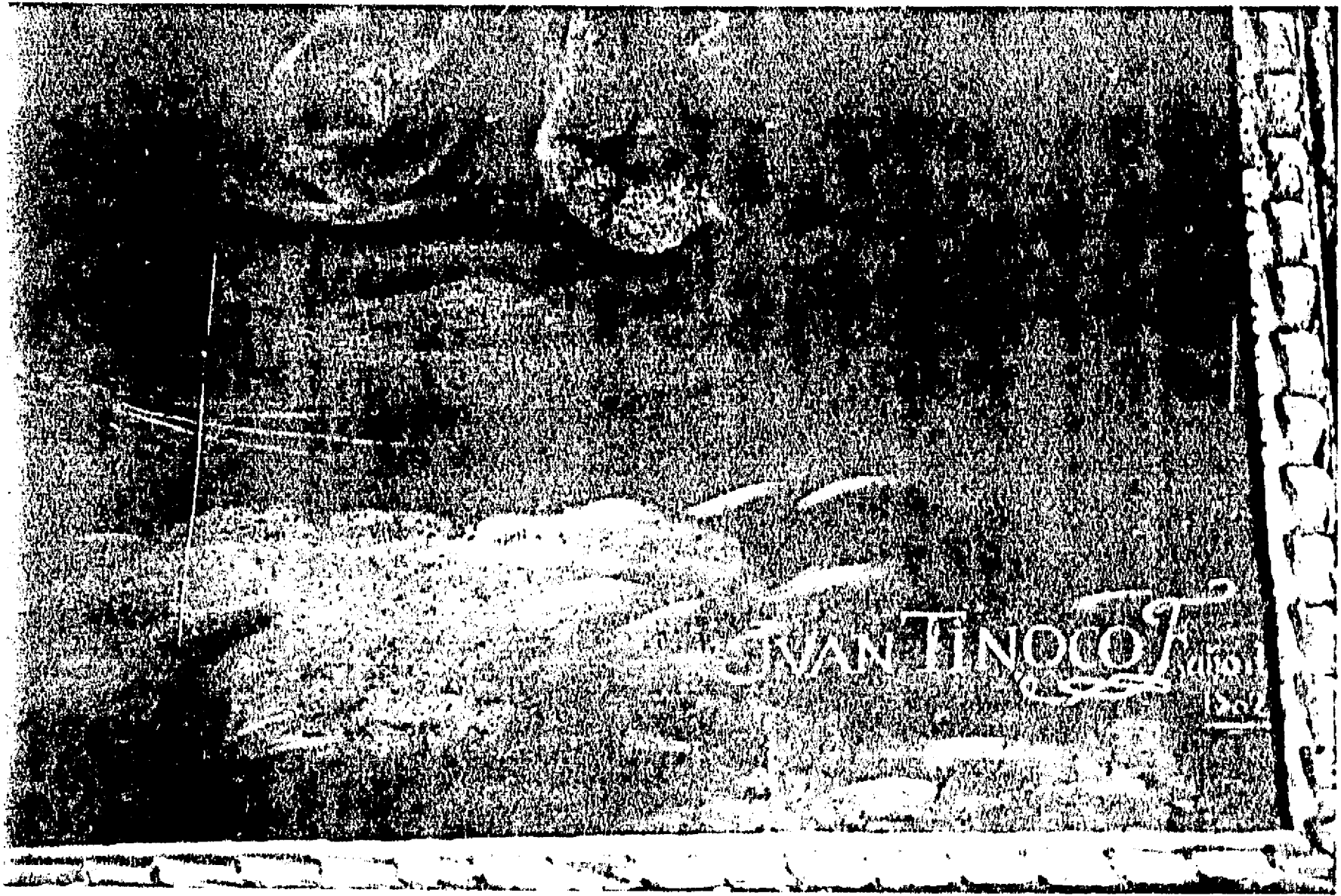
(3) En comunicación personal (1994), la doctora Elisa Vargaslugo me señaló que ambas versiones se conservan en el Museo Nacional del Virreinato, *op. cit.*, y son anónimas del siglo XVII -una es flamenco y la otra novohispana-; en ambas, la Virgen sostiene de pie al Niño Jesús sobre un pedestal.

(4) En mi hogar paterno se conserva un gobelino hecho recientemente en Bélgica, sobre un grabado de P. P. Rubens. Al igual que en la figura, ahí también aparece la Virgen de pie, en actitud de sostener al Niño cubierto por un velo transparente, sobre un pedestal. En la imagen representada en dicho gobelino no aparece más que un rey mago arrodillado. No he podido localizar una reproducción impresa de tal obra, cuya iconografía requiere estudiarse con mayor profundidad.



Ficha: al3-arl.wri
Adoración de los reyes
Serie de Texmelucan





Ficha: a13-ari.wri
Adoración de los reyes
Detalle de la firma

Ficha: e13-ci1.wri

1. Juan Tinoco: *La circuncisión del Niño Jesús*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 100 cm
5. Muro oriente de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en la ciudad de San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.

8. La historiografía ya quedó explicada.

9. En esta representación, la Virgen María sostiene al Niño sobre una mesa, mientras el sumo sacerdote aparece sentado, concentrado en la acción, y sosteniendo un lienzo con su mano izquierda. En la parte posterior aparece un sacerdote que sostiene un libro de textos sagrados, a la vez que porta una vela, que no es la fuente principal de luz. San José, presente, levanta una mano emocionado.

Destaca como novedad iconográfica el hecho de que el sumo sacerdote esté sentado. Además de los diversos ejemplos que se muestran en la reciente edición del tratado de Francisco Pacheco,¹ en otros casos de pintura novohispana² este personaje normalmente aparece de pie.

Los rostros y figuras denotan un oficio desigual. Están muy bien logrados los de san José -a pesar de quedar casi oculto- y, sobre todo, la majestuosa Virgen María. El cuerpo y la cara del Niño están bien proporcionados y tienen un escorzo bastante convincente. Pero la figura del sumo sacerdote, con un manto grisáceo, resulta un poco plana, mientras que su tocado presenta un buen oficio. Desde el punto de vista plástico, el personaje restante no cumple más función que la de cerrar el triángulo superior de la composición.

Las manos de todos los personajes están bien dibujadas, en particular la que se muestra de san José; la de la Virgen que sostiene al Niño es de gran delicadeza.

El tratamiento de los paños es lo que tal vez caracteriza mejor a esta obra. Por ejemplo, los de la Virgen María están bien logrados, por su textura y colorido. Destaca el claroscuro de los pliegues de la mesa, la cual en general recuerda a las que aparecen en otras de Tinoco, como en la *Santa Gertrudis*, y en el *Retrato del obispo Fernández de Santa Cruz*.

El fondo es parduzco, con un rompimiento de gloria, realizado como un velo de nubes que se abre con distintas tonalidades y variación de luminosidad y en el que aparecen las iniciales "JHS". La escena muestra un tenebrismo discreto por desarrollarse en el interior de un recinto. La iluminación la proporcionan la figura del propio Niño y el rostro de la Virgen María. Hay también una moderada presencia de claroscuro, reforzado por las figuras de san José y el sacerdote secundario, que quedan en un plano posterior de luz.

10. FERM-junio/1993.

11. La atribución ya quedó comentada.

12. Obra consignada por Francisco de la Maza.

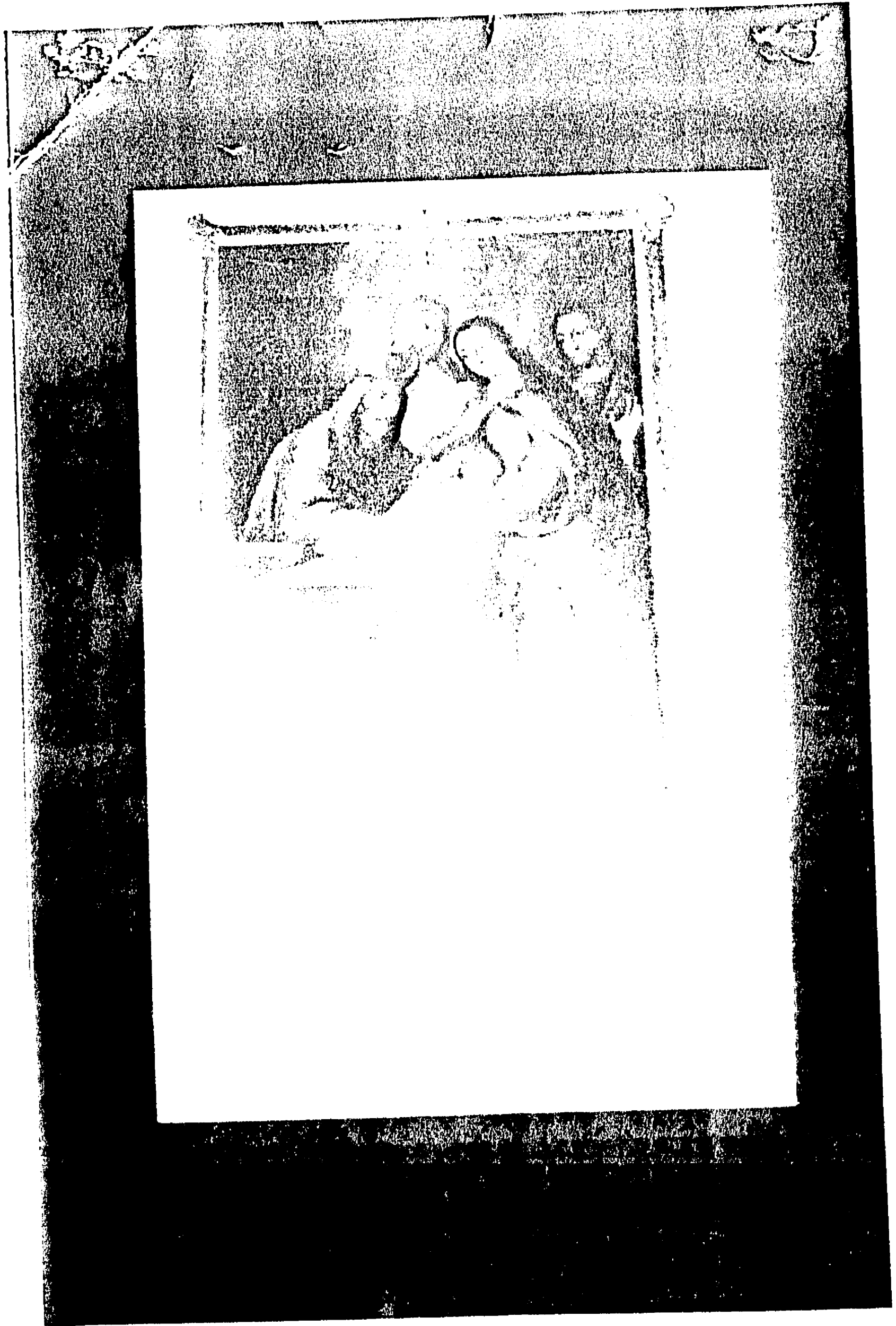
13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, op. cit.*, págs. 608 - 612.

(2) Como ejemplo tenemos la que forma parte de la serie mariana que se encuentra hoy en la pinacoteca del Museo Regional del INAH, en Guadalupe, Zacatecas.



Ficha: el3-cil.wri
Circuncisión del Niño Jesús
Serie de Texmelucan



Ficha: e13-tj1.wri

1. Juan Tinoco: *El taller de san José*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 127 cm
5. Está ubicado en el extremo sur del muro poniente de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en la ciudad de San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía ya quedó explicada.
9. La escena tiene lugar en el interior de un recinto en el que hay un vano. En el fondo grisáceo apenas se ve una columna. San José está cepillando un fragmento de madera. La Virgen María está sentada y ha interrumpido su labor, reflexionando sobre el triste presagio que se encierra en la herida accidental que se acaba de producir el Niño Jesús en un dedo, al jugar con una corona de espinas con la que el Niño estaba jugando.

Jesús pudiera tener alrededor de siete años, y por lo tanto el pintor no siguió los consejos de Pacheco, quien recomienda la edad de uno o dos años para la representación. Al pie de la escena aparecen la canastilla con los paños blancos y utensilios de la Virgen, dos angelillos de cuerpo entero -que portan los símbolos de la Pasión en una cesta-, y dos palomas que se han posado a los pies del Niño Jesús, completando el grupo.

El tema es relativamente frecuente en la pintura novohispana, y sus fuentes han quedado descritas en otro lugar,¹ aunque tal vez bajo distintos títulos.²

Dentro de un esquema compositivo de corte zurbaranesco, Tinoco coloca los personajes sobre una superficie de color gris como fondo, balanceada por el vestido rojo de la Virgen.³ Las figuras se ven planas, casi hieráticas; la única sensación de volumetría la producen los paños, también recordando el estilo de Zurbarán.⁴

El manejo plástico de los rostros de los cinco personajes se apega al patrón personal de Tinoco, y por lo tanto resultan son muy similares. San José aparece con su usual barba. Las diferencias encontradas son la disposición del cabello y el giro con que el pintor dispuso la cabeza, para denotar distintos grados de emotividad. Por su belleza, el rostro de la Virgen María es comparable con la que presenta en *La adoración de los pastores* y en los *Desposorios*, de la misma serie.

Incluyendo los angelillos, las manos de todos los personajes se apegan a la forma característica con que Tinoco las pintaba. Las de la Virgen y las de san José -tallando el leño de madera- son de gran delicadeza; el mejor logro es el escorzo de la mano de Jesús. Ello justifica su presencia en primer plano, además de que el concepto de presagio se refuerza por los atributos que portan.

Como ya se dijo, el fondo es de color parduzco. La mesa de trabajo de san José apenas se distingue. Los juegos de luces en las figuras de María y Jesús dejan ver atisbos de aureolas.

Esta es una obra tenebrista. La carga emocional se transmite por el concepto premonitorio que emana del hecho representado. Las partes iluminadas son la cara y la vestimenta de la Virgen María, la cara del Niño Jesús y el cuerpo y cara de los dos angelillos en primer plano. La figura de san José juega un papel pasivo, pues no sólo queda en último plano, sino que a manera de personaje secundario sólo testifica la escena, concentrado en sus actividades artesanales.

Además del tenebrismo, en esta pintura también se manifiesta un claroscuro de magnífico oficio. Destacan el tratamiento de las vestimentas de María y Jesús y las cabelleras, los ojos y las narices de los cinco personajes.

10. FERM-junio/1993.
11. La atribución ya quedó comentada.
12. Obra consignada por Francisco de la Maza.
13. *Cfr.* la ficha e13-mj1 de esta misma serie.

(1) Tal vez una de las mejores obras que se conservan en México sobre este tema sea la de la iglesia de San Miguelito en Cholula, que es anónima. Con excepción del fondo parduzco del piso, la disposición de la figura de san José con la mesa de trabajo y la presencia de dos ángeles en lugar de flores, la obra de Tinoco es igual a la que firmó uno de los pintores de la dinastía Carnero, que hoy se encuentra en el Museo de la Basílica de Guadalupe de la ciudad de México. A pesar de algunas diferencias con el lienzo del propio Zurbarán, es idéntica en la disposición de las figuras de la Virgen y del Niño, las palmas y la columna que se encuentra detrás de María.

(2) Aunque no siempre se siguieron al pie de la letra las recetas del libro de cabecera de los pintores novohispanos, tanto en el *Arte de la pintura* de Pacheco, *cfr., op. cit.*, pág. 626, como en las notas alcaratorias de la edición hecha por Bonaventura Bassegoda Hugas -*cfr.* nota 104, acerca del catálogo de Valdivieso y Serrera- se describen las diferencias iconográficas que pudieran darse entre la representación de *La sagrada familia en Egipto* y el *Taller de Nazareth*. Otros hablan del *Niño de la espina*, de *Los presagios de la Virgen María*, o de variaciones similares. En este caso, se ha preferido un título más genérico, prescindiendo del sitio donde se desarrolla la escena. Para el análisis iconográfico, véase el completo estudio publicado por Xavier Moysén, *Zurbarán en la Nueva España*, en *Conciencia y autenticidad históricas- Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman*, *op. cit.*, 1968, pág. 233. Ahí, no sólo se analizan diversas versiones existentes sobre el mismo tema -que se originan en variaciones realizadas por Francisco de Zurbarán-, sino que se ofrece una razonable explicación sobre la existencia de distintos nombres.

(3) La presencia del color rojo se debe a que prefigura los dolores de María, según Gertrude Grace Sill, *A Handbook of Symbols in Christian Art*, *op. cit.*, pág. 29.

(4) Además de los ejemplos señalados por Moysén, en la colección de Manuel Sánchez, de Sevilla existe un *Niño de la espina* de Zurbarán, realizado entre 1625 y 1630.



Ficha: e13-t11.wri
Taller de san José
Serie de Texmelucan



Ficha: e13-mj1.wri

1. Juan Tinoco: *El tránsito de san José*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 186 X 80 cm
5. Muro poniente de la sacristía de la parroquia de Santa María Magdalena, en la ciudad de San Martín Texmelucan.
6. Buen estado de conservación.
7. Ca. 1702.
8. La historiografía ya quedó comentada.
9. Este tema no fue descrito por Pacheco en su *Arte de la pintura*, libro de cabecera de los pintores novohispanos. El tema es relativamente frecuente en la pintura novohispana, y las fuentes de donde procede ya han quedado descritas en textos recientes de otros investigadores.¹

Según la tradición, el propio Jesús atendió a San José y durante su agonía y, cuando murió le envió a los arcángeles Miguel y Gabriel para que recogieran su alma atormentada por el demonio. De ahí la invocación frecuente de los moribundos a san José, quien se convirtió en el patrono de la buena muerte.

A pesar de la aparente simplicidad en la composición, la riqueza barroca de este lienzo prefigura los rasgos principales de la pintura dieciochesca poblana. Un buen ejemplo es el primer plano, donde se ve una alfombra profusamente decorada que, por su riqueza, diseño y colorido, recuerda la de los *Desposorios* de esta misma serie. El forzado escorzo de la Virgen, casi de espaldas al espectador, resalta la importancia del respaldo de la silla, de buen dibujo y trazo realista.

La sobriedad de sus elementos queda de manifiesto cuando se compara esta pintura de Tinoco con otras con el mismo tema. Basta recordar la presencia de cortes angélicas, arcángeles y criados en los lienzos de Juan Correa o en el de José Juárez -tal vez apócrifo- de 1656.

En cuanto a los rostros y figuras, destaca el rostro de Jesús por la finura del trazo. Poco se puede decir acerca de la figura de la Virgen, en este caso mero testigo presencial. Desde el punto de vista plástico, su razón de ser es atraer la atención del espectador como foco luminoso, y balancear la composición con respecto a los personajes masculinos. En la figura de la Virgen, el manto casi hace las veces de aureola. El ropaje de la Virgen es en este caso rojo, en lugar del tradicional rosa que sugieren los tratados, tal vez por ser un momento de duelo y por lo tanto pasionario. La dulzura expresiva del rostro del moribundo es un punto focal de atracción para el espectador.

En esta obra todas las manos y, en particular, el pie de Jesús que queda en primer plano el cual no lleva ningún estigma porque el momento representado es anterior a la crucifixión- tienen dedos largos y muy finos, con un toque de pintura blanca para señalar las falanges. El oficio de la mano de la Virgen María es mediocre.

Por sus vuelos y pliegues, el tratamiento de los paños es soberbio y destaca el ropaje de Jesús, sentado en la cama del moribundo. El conjunto transmite una atmósfera de delicadeza.

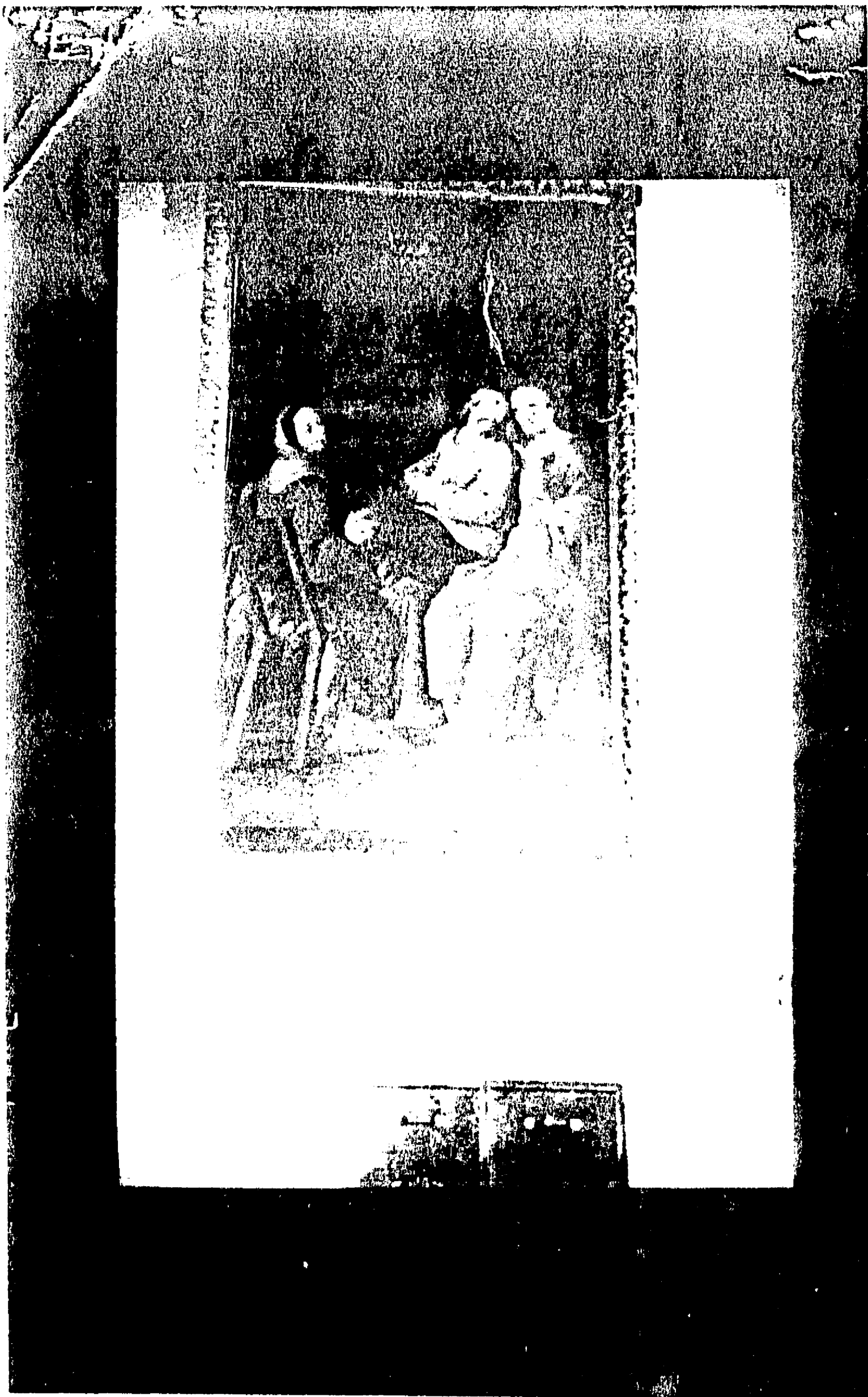
Por su forma de tratar el tema, ésta es una obra tenebrista: la acción se desarrolla en el interior de un recinto cerrado, con una fuerte carga emocional por la acción que se está representando. No hay ninguna fuente de luz explícita, y son los rostros de los personajes, el cuerpo del moribundo y el rompimiento de gloria con el Espíritu Santo los que irradian luminosidad para darle la carga emotiva a la acción. El fondo queda oculto entre la penumbra, y sólo destacan los cortinajes y el rompimiento de gloria.

10. FERM-junio/1993.
11. La atribución ya quedó explicada.
12. Obra consignada por Francisco de la Maza.
13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) Como ejemplos cabe citar a la doctora Elisa Vargaslugo, *Juan Correa-Su vida y su obra*, t. II, segunda parte, págs. 324 y 479, y el catálogo del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán *Pintura novohispana, op. cit.*, t. I, pág.125. Según la tradición legendaria -*Historia de José el Carpintero*, en los *Evangelios apócrifos*, caps. 21 - 22, págs. 351 - 353 de la edición de Aurelio de los Santos Otero-, después de la huida a Egipto, José regresó a Nazareth con la Virgen y Jesús, a la muerte de Herodes. Luego desaparece, ignorándose las condiciones y fecha de su muerte. Se supone que ocurrió antes de la Pasión, pues ya no figura en las bodas de Caná, ni desde luego en la crucifixión, no debiéndosele confundir con José de Arimatías, que sí estuvo presente. No existen reliquias personales de san José y la tradición establece que su cuerpo fue elevado al cielo -de ahí la representación del "tránsito"-, como el de la Virgen María.



Ficha: el3-mjl.wri
Tránsito de san José
Serie de Texmelucan



Ficha: e-07-mm1.wri

1. Atribuido a Juan Tinoco: *Conversión de santa María Magdalena*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 100 X 74 cm
5. Colección pictórica del Banco Nacional de México; actualmente en el Palacio de Iturbide.
6. Limpio, restaurado y con repintes identificables a simple vista (borde inferior).
7. A la fecha, no se han divulgado los detalles de la forma en que la obra se incorporó a la colección bancaria.
8. El único reporte bibliográfico conocido es la reciente publicación que describe la colección pictórica de la institución,¹ en donde se confirma la atribución que se le había venido dando a la obra en los registros del propio banco.
9. La tradición considera que María nació durante el primer siglo de nuestra era en Magdala -de ahí que fuera llamada Magdalena-, en la orilla occidental del mar de Galilea, al noreste del lago Tiberiades. En la Edad Media se creyó que había vivido en el castillo de Magdalo y que había pertenecido a una familia descendiente de reyes. Se convirtió en seguidora de Cristo y ha sido el ejemplo clásico de pecador arrepentido desde tiempos muy remotos. De acuerdo con san Lucas (Lucas 7, 36 - 50), se la identifica como la pecadora desconocida que lavó los pies de Cristo con sus cabellos y lágrimas en la casa de Simeón el Fariseo -de donde proviene la frase popular de "llorar como una Magdalena"-, también se la identifica con la hermana de Marta de Betania (en Judea). En realidad, no existe justificación real para estas interpretaciones de los Evangelios, e incluso hay investigadores que recientemente han pensado que no son el mismo personaje,² a pesar de la propuesta del papa Gregorio Magno. Se considera a María Magdalena como una de las llamadas Tres Marías que se lamentaron a los pies del Cristo, siendo las otras dos, la Virgen María y María, la madre de Santiago el Menor. También hay la representación de las Santas Mujeres -María Magdalena, María Cleofas y María Salomé-, que se presentaron el día de la Resurrección en la tumba de Cristo. En arte, es posible identificar a cada uno de estos personajes mediante distintos atributos iconográficos.

Según los Evangelios, el Señor expulsó del cuerpo de María Magdalena a siete demonios (Marcos 16, 9 y Lucas 8.2); ella atendió a Jesús y sus discípulos en Galilea (Lucas 8, 2); era una de las mujeres presentes en la Crucifixión (Mateo 27, 56, Marcos 15, 40, Juan 19, 25), y con Juan y María, la madre de Santiago, y Salomé, descubrió la tumba vacía y escuchó el angélico anuncio de la Resurrección de Cristo (Mateo 28, 1, Marcos 16, 1-8, Lucas 24, 1-10). Ella fue también la primera persona que vio a Cristo después de la Resurrección (Mateo 28, 9, Marcos 16, 9, Juan 20, 1-18). De acuerdo con una antigua tradición, santa María Magdalena acompañó a san Juan a Éfeso, en donde murió. Otra leyenda piadosa del mundo occidental, no fundamentada, establece que con sus supuestos hermanos Marta y Lázaro fue hasta la región de Marsella, en Francia, en donde murió después de una larga reclusión en una cueva de *Sainte Baume*, en un monte de los Alpes cercano al mar. Según el martirologio cristiano, en Occidente su culto fue iniciado por los benedictinos a mediados del siglo XI. La celebración de su fiesta en los países hispánicos se realiza tradicionalmente el 22 de julio.

En 1264, fray Santiago de Varazze, mejor conocido como Jacobo de la Vorágine, explicó el carácter de pecadora de la Magdalena. Según él, María significa tres cosas: "mar amargo, iluminadora e iluminada". Su segundo nombre, Magdalena, puede significar otras tres cosas: si suponemos que esta palabra deriva de *manens rea*, querría decir algo así como "fue tenida por rea", y en ese sentido sería lo mismo que "culpable"; si la raíz es otra, entonces podría significar "fortificada e invicta o magnífica". La acepción medieval de *manens rea* establece la tradición de María Magdalena con una "actitud permanente de culpabilidad, mercedora de penas externas".

Otros autores que han analizado el mismo tema ejecutado por otros pintores coloniales,⁴ han señalado la dificultad iconográfica de identificar a María Magdalena. Aunque no hay evidencia clara de que fuera una mujer pública, en la hagiografía occidental se la ha tomado como la encarnación de la pecadora arrepentida.⁵ Las imágenes de la Magdalena pecadora fueron muy del gusto medieval, mientras que, a raíz de la Contrarreforma, se prefirió mostrar su carácter de arrepentida. Las distintas representaciones en que aparece representada María Magdalena son: el momento de su presentación ante Jesús, el instante del arrepentimiento en su lujosa habitación, la aparición de Jesús resucitado -el pasaje (Juan 29 16-17) en que el Redentor se le aparece a la santa al pie del sepulcro, quien lo confunde con un jardinero, hasta que Él se identifica al decirle "*Noli Mi Tangere*", que significa "no me toques"-, y su éxtasis místico como ermitaña penitente en el interior de una cueva. En la tradición cristiana, María Magdalena es la imagen ejemplar de la pecadora arrepentida y santificada. Por los pasajes de su vida, es la patrona de prostitutas, de las mujeres jóvenes y arrepentidas, de los peluqueros, los perfumeros, los curtidores de pieles y de los jardineros. También es modelo a seguir para la vida contemplativa.

En este cuadro el pintor representó a la santa en el momento de arrepentirse y renunciar a las vanidades mundanas, desechando joyas, perfumes y ricos ropajes. La serena actitud de la santa que eleva los ojos hacia la luz divina en el instante preciso del arrepentimiento, contrasta con la violencia con que un collar ha sido arrancado, esparciendo sus perlas por el suelo bajo la mesa, en la que a su vez yace una botella que vierte su contenido, presumiblemente un suntuoso perfume. Según Ferguson,⁶ las perlas, en su calidad de "joyas más preciadas", se utilizan como símbolo de salvación, que vale más que todos los tesoros de la tierra. Unidas formando un collar simbolizan el lujo de la vida de la santa; desparramadas, hacen una clara referencia al desmembramiento e inutilidad de su vida hasta ese momento. El lujo de la decoración arquitectónica, que ejemplifica una columna profusamente adornada, también contrasta con la simplicidad de la banca en que el personaje está sentado. Uno de los detalles que aparecen en el borde de la mesa es uno de los atributos iconográficos de este personaje más frecuentes desde el Renacimiento,⁷ una caja de alabastro que contiene unguento, y que hace referencia al objeto que portaba la mujer desconocida que ungió los pies de Jesús después de besarlos, lavarlos con sus lágrimas y enjuagarlos con sus cabellos, según lo relata Lucas en su Evangelio (7. 37-38). Este unguento también hace referencia a la razón por la que María Magdalena se dirigía al sepulcro después de la Crucifixión, según el texto bíblico (Marcos 16, 1), para la necesaria unción del cadáver. El atributo del cabello largo también aparece, aunque en este caso cuidadosamente sujeto a la parte superior de la cabeza mediante dos cordones de perlas. El color del cabello es cobrizo, que Cirlot identifica con el carácter de la vida anterior del personaje.⁸ También encontramos sobre la mesa un espejo, que representa a la cortesana seductora. La santa aparece representada durante el último instante de su vida mundana, vestida con un ropaje dorado con profusos brocados, y no con el tradicional color violeta que simboliza el amor verdadero o la pasión y sufrimiento y con el que se le representará como santa penitente. Por la misma razón tampoco aparece una corona de espinas que a veces es un atributo del personaje.

Ésta es una de pinturas novohispanas en las que aparece cierto grado de desnudez. Parcialmente cubierto por un mechón de cabello, el vestido se repliega para mostrar el seno derecho de la mujer bajo la tela transparente de la blusa blanca, poniendo de manifiesto la falta de pudor del personaje.

La composición de esta pintura tiene como base una figura vertical en sección aurea, con una diagonal que forma el torso, doblado a la altura de la cintura, y que es continuado por la luz divina, cuyo foco está más allá de los límites del cuadro. La diagonal principal queda cruzada por dos diagonales menores en ángulo recto, reforzadas por los ángulos de perspectiva de distintas piezas de mobiliario. Este discurso constructivo a base de diagonales busca atraer la atención hacia los riquísimos detalles de los paños y los artículos mundanos, con un movimiento que resalta las manos y sobre todo el rostro de la santa. Si se sigue la trayectoria de la mirada, se llega al foco principal de atracción, que es el haz luminoso -la luz simboliza la presencia del propio Cristo- que desciende para inspirar en María la necesidad de cambiar el curso de su vida.

Es precisamente la forma en que se maneja la luz, la que nos permite confirmar la atribución de esta obra al pintor Juan Tinoco. El claroscuro que aparece en distintos elementos formales de la composición -como, por ejemplo en el tratamiento de los paños, aunque prescindiendo del lujo-, recuerda las vestimentas de personajes de otros cuadros en los que hay una figura central -como los *Apóstoles*, *Santa Rosa de Lima*, *Santa Rosalía*, y otras más. Esta es una de las pocas en que aparece además cierto grado de tenebrismo, pues la escena es iluminada por un único foco radiante externo, cuya luz contrasta con un fondo de color parduzco uniforme. Así, exceptuando el marco que establece la decoración de la habitación, sólo quedan iluminados la figura y sus atributos mundanos.

10. FERM-Abril/1993.

11. Convendría realizar un análisis técnico para comprobar en forma incuestionable la atribución de esta espléndida obra al pintor Juan Tinoco.

12. Obra consignada por Elisa Vargaslugo Rangel.

13. Cfr. fichas e7-mm2 y b11-mm1.

(1) *La colección pictórica del Banco Nacional de México, op. cit.,* pág. 268.

(2) John J. Delaney, *Dictionary of Saints, op. cit.,* pág. 392.

(3) Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada, op. cit.,* vol. I. pág. 382.

(4) Elisa Vargaslugo et al., *Juan Correa-Su vida y su obra, op. cit.,* pág. 348.

(5) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, op. cit.,* vol. II, t. 2, pág. 853.

(6) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art. op. cit.,* pág. 43.

(7) *Ibid.,* pág. 135.

(8) Juan - Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos, op. cit.,* pág. 111.



Ficha: -07-mml.wri

Colección BANAMEX

" CONVERSIÓN SANTA MA. MAGDALENA "

Ficha b06-je1.wir

1. Juan Tinoco: *San Jerónimo*.
2. Firmado: "Juo. Tinoco F" en ángulo inferior izquierdo.
3. Óleo sobre tela.
4. 166 x 112 cm.
5. Oficinas del Instituto Nacional de Antropología e Historia -INAH-, en el Museo Nacional de las Intervenciones - Churubusco, México, D. F.
6. Magnífico estado de conservación. Parece haber sido restaurada en los últimos quince años. Además, se limpió a fines de 1994. En el año de 1981, el catálogo de la Dirección de Monumentos Históricos del INAH, sobre Churubusco,¹ señalaba que "en el ángulo superior izquierdo, la pintura tenía la inscripción S(an) Jerónimo [sic]". Dicha inscripción hoy no existe. Sin embargo, las restauraciones que se han efectuado han sido muy buenas, y no han cambiado los colores del fondo y la apariencia tenebrista de la obra.
7. Es una lástima que no se conozca la historia de esta pintura, en vista de que es una de las mejores obras de Tinoco. Es bien conocida la gran devoción de la que gozaba San Jerónimo en la época colonial, y especialmente en Puebla. Ejemplo de esa devoción es la dedicación que hicieron los representantes de la Compañía de Jesús, el 9 de mayo de 1578, al fundar el "Colegio de la Compañía de Jesús de San Jerónimo". Éllo ocurrió cuando los jesuitas tomaron posesión de las casas que les cedió el canónigo Juan Vizcaíno, en la actual calle 3 Oriente, número 406 de la ciudad de Puebla de los Ángeles.² Los religiosos de esa orden habían llegado a la ciudad, a solicitud expresa del cabildo municipal, para dedicarse totalmente a la tarea educativa. Nueve años después de su llegada, el mercader Melchor de Covarrubias dedicó parte de su fortuna a la fundación del Colegio del Espíritu Santo -antecesor de la actual B. Universidad Autónoma de Puebla-, en vista de que el Colegio de San Jerónimo estaba dedicado a la instrucción sólo de clérigos. Con seguridad, la devoción al santo que nos ocupa continuó durante todo el siglo XVII; hay que recordar la fuerza que tendría en la capital metropolitana el Convento de San Jerónimo, tan ligado a la "décima musa". En Puebla, seguramente la tradición estaba bien arraigada, pues Tinoco pintó dos representaciones de este santo, ambas de mucha importancia; aunque una de ellas es sólo una atribución, pues no está firmada. A la fecha, tampoco se conoce ninguna prueba documental que indique que Tinoco haya realizado encargo alguno para la orden de San Jerónimo en Puebla. Sin embargo, sí hay indicios de por lo menos una cierta devoción familiar, pues al morir tanto el pintor como su hermano, se les enterró en la iglesia de San Jerónimo.

Esta pintura es una de las dos únicas obras de Tinoco que actualmente pertenecen a las colecciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en todo el país; la otra es la Dolorosa que está en el Museo Nacional del Virreinato en Tepozotlán. Tampoco queda claro como llegaron ninguna de las dos a ese destino, aunque podría suponerse que como consecuencia de los cambios que originó la excomunión eclesiástica, a fines del siglo pasado. En el catálogo de los bienes que pertenecen actualmente a la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Churubusco -en donde se ubica hoy en día el Museo Nacional de las Intervenciones, destino final del San Jerónimo- el doctor Efraín Castro indica que "algunas pinturas procedían del ex-convento de Santa Mónica de Puebla".³ En mi opinión, esta pintura bien podría ser una de las que provienen del Museo de Santa Mónica. Éllo se debe a varias razones: por sus ligas con el obispo Santa Cruz, Tinoco estaba bien relacionado con ambas ramas de la orden agustiniana; además, todos los bienes que pertenecían a las monjas de la orden de Santa Mónica, hoy pertenecen al Instituto de Antropología e Historia.

8. La obra aparece reseñada por primera vez en el texto don Abelardo Carrillo y Gariel, -que se publicó por primera vez en 1953-, y en donde se incluye una reproducción facsimilar de la firma.⁴ De hecho, esta obra es una de las pocas obras que tradicionalmente se asociaban al nombre de Tinoco. Xavier Moyssén la incluyó en una de sus notas en la edición del texto de don Manuel Toussaint en que se ocupó de la pintura colonial.⁵ Por último, la obra aparece incluida en el catálogo de la Dirección de Monumentos Históricos del INAH, para las colecciones de la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Ángeles, en Churubusco.⁶ La calca de la firma que aparece en este catálogo es un poco diferente a la que presenta Carrillo y Gariel.

9. Esta representación muestra a San Jerónimo, uno de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia Latina -que vivió en los años de 340 a 420-, durante uno de sus momentos de retiro en Palestina, para cumplir con el encargo que le hizo el Papa Dámaso aproximadamente en el año 382. Anacoreta y letrado, el santo realizó un trabajo monumental, que consistió en la traducción al latín de la versión griega de la Biblia -conocida como la Septante-, y los manuscritos hebreos que se habían conservado. Ampliamente revisada y complementada, la versión de la Biblia que hizo san Jerónimo, denominada Vulgata, es la postura oficial de la Iglesia, según lo reconoció el Concilio de Trento.

Según el concepto de *Duchet-Suchaux y Pastoureau*,⁷ esta imagen puede considerarse como uno de los casos en cuya iconografía prevalece la leyenda sobre los datos biográficos reales. Aquí, el santo aparece de edad avanzada, sentado con la espalda recta, frente a un pupitre, y escribiendo sobre un gran libro que se apoya en su rodilla. En lontananza se ve un león -fiel y agradecido, pues Jerónimo le había curado al quitarle una espina de la pata-, y el santo está recibiendo la inspiración de un ángel que lleva una trompeta, para anunciar el Juicio Final. En las diversas representaciones de *San Jerónimo* que pintó Tinoco, en todas aparece leyendo o escribiendo, en un pupitre o mesa, y nunca en la frecuente representación del santo haciendo penitencia, al golpearse el pecho con una piedra. En modelos europeos conocidos -como el que pintó Antonello de Messina, hoy en la Galería Nacional de Londres-, el Espíritu Santo en forma de paloma le inspira al oído la palabra de Dios, en lugar del ángel que tienen estas obras novohispanas.

Esta imagen tiene una composición en eje central, en primer plano, con una diagonal que se forma entre el ángel inspirador, el gran libro sobre el que escribe el santo, y los enseres a su lado, incluyendo la conocida calavera. Los elementos que más destacan de la obra son la oscuridad imperante, el soberbio color carmesí que medio cubre la desnudez de san Jerónimo, el detalle y color de las carnaciones reseca y enjutas del personaje, y por último los contrastes de luz y sombra que matizan el libro que se apoya sobre la rodilla del santo.

Existe una pintura con el tema de *San Jerónimo en el desierto*, sin duda contemporánea de las versiones relacionadas con Juan Tinoco. Hoy en día pertenece a la colección particular de un mexicano que mudó su residencia a la ciudad de San Antonio Texas. Hasta su desintegración, la pintura pertenecía a la *Lamborn Collection de Philadelphia*. Ha sido atribuida en distintas ocasiones a Diego de Borgraf y a Cristóbal de Villalpando -actualmente está siendo motivo de estudio-, y lo interesante para el presente estudio es su fuente de inspiración. La composición sigue fielmente un grabado que Hendrik Goltzius realizó antes de 1617, sobre un diseño que Jacobus Palma -o Giovane Palma- realizó en 1596. Curiosamente, esta pintura de tema tenebrista parece haberse divulgado profusamente en la Nueva España, aunque no pueda afirmarse que específicamente en el medio poblano. Sin embargo, la composición y el modelo son distintos a los empleados por Juan Tinoco.

En mi opinión, esta es la mejor obra tenebrista que pintó Tinoco, por no decir que es una de las mejores obras de toda su producción. La maestría se demuestra en el dibujo, el colorido y sobretodo en el magistral contraste de luces y sombras entre la piel del santo y lo superfluo de la composición. Además, el pintor hizo gala en este caso de un soberbio dominio del claroscuro para pintar los detalles de la vegetación de la cueva, el león, los libros y los detalles anatómicos del santo. El pie descalzo que se extiende hacia el espectador y el brazo desnudo de esta figura evocan un realismo poco frecuente en el resto de la pintura novohispana.

10. FERM/1993.

11. Esta pintura debería considerarse como de la época en que Tinoco daba preferencia a las obras tenebristas, con respecto a las luminosas. Si ésto fuera cierto, la obra podría fecharse con anterioridad a 1685. Esta versión del *San Jerónimo* llegó a ser muy popular. Ha llegado hasta nuestros días -perteneciente a una colección particular de la Ciudad de México-, una copia fiel, realizada en tiempos de Tinoco. Tal vez hecha por el propio maestro Tinoco - pues existen algunas dudas sobre la firma de la copia-; incluso hay una tercera versión, que tiene una composición diferente a las otras dos. En nuestros días, la pieza que pertenece al INAH, fue una de las principales que se exhibieron en la Pinacoteca Virreinal de San Diego, del INBA, durante la exposición "*Tinoco, su vida y su obra*", que se presentó al público entre octubre y diciembre de 1994.⁸ Durante los meses de abril a julio de 1995, la obra también se presentó en la exposición "*Óyeme con los ojos-El mundo de Sor Juana en el siglo XVII*", que CONACULTA y la Universidad del Claustro de Sor Juana realizaron recientemente, con motivo del tercer centenario del fallecimiento de la Décima Musa.⁹

12. Obra consignada por Abelardo Carrillo y Gariel (1953).

13. Cfr. las fichas g06-je2 y c06-je3.

(1) Efraín Castro Morales y Armida Alonso Lutteroth, "*Churubusco - Colecciones de la iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Ángeles*". Serie de catálogos de la Dirección de Monumentos Históricos. vol. 1, INAH, (México), 1981, pp. 13 y 280.

(2) Agenda - Memoria de Labores. B. Universidad Autónoma de Puebla, 1994.

(3) Castro y Alonso, *ibid.*

(4) Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, UNAM, México, 1a. ed., 1953, 1972, pp. 112 - 113.

(5) Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. UNAM, México (1991). nota número 28 del capítulo XIX, p. 260 y fig. 216.

(6) Castro y Alonso, *ibid.*

(7) Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau. *La Bible et les Saints - Guide iconographique*. Ed. Flammarion (Paris), 1990, págs. 184 - 185.

(8) Agradezco a la maestra Virginia Armella de Aspe, Directora de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, del Instituto Nacional de Bellas Artes, la posibilidad de estudiar y fotografiar con todo detalle esta obra. En especial, su esfuerzo fue muy loable para que esta obra quedara incluida en la referida exposición sobre la vida y obra de Juan Tinoco, a pesar de las múltiples dificultades que se presentaron.

(9) Textualmente -lo cual conviene transcribir, con el fin de desmentir futuras inexactitudes-, la ficha museográfica de esta exposición decía lo siguiente: "*San Jerónimo*, por Juan Tinoco (1617 - 1688). Óleo sobre tela del siglo XVII. Propiedad del Museo Nacional de las Intervenciones, CNCA-INAH. México, D.F."



Ficna: b6-jel.wri

(INAH / Museo de las Intervenciones, Churubusco)

(Firmada: "Juan Tinoco")

" SAN JERÓNIMO "

Ficha: q06-je 2.wri

1. José de Ribera y Antonio de Santander: **San Jerónimo**.
2. Firmado: "*D. Joseph Ribera / Antonio de Santander F. / 1690 [?]*", en tres renglones, en el ángulo inferior izquierdo.
3. Óleo sobre tela.
4. 166 x 112 cm.
5. Pertenece a una colección particular que se encuentra en la ciudad de México.¹
6. Buen estado de conservación, pues se restauró a principios de 1995. El ángel que aparece en el ángulo superior izquierdo muestra algunas alteraciones en sus rasgos y color, al igual que la tonalidad que hoy presenta el fondo de la cueva; en general, la coloración de las carnaciones del santo y el ambiente tenebrista de la obra se ven más opacos que el **San Jerónimo** firmado por Tinoco, que pertenece al I.N.A.H. Esta pérdida de opacidad se debe a disminución de las veladuras y de las capas de barniz. Sin embargo, la restauración recientemente realizada estuvo muy bien hecha, y gracias a ella aparecieron las dos firmas que hoy están claramente visibles, a pesar de las raspaduras con que en alguna época se pretendió hacerlas desaparecer. Resulta difícil distinguir la fecha a simple vista.
7. No se conoce la historia de esta obra. Sin embargo, es uno de los escasísimos ejemplares de la pintura novohispana que aparece firmada por dos pintores. Es necesario hacer algunas consideraciones en cuanto a la fecha de la obra, considerando desde luego la posibilidad de que su lectura no sea correcta. La primera firma corresponde a un pintor poblano, homónimo del *Españoleto*,² cuya única noticia conocida hasta ahora es la fecha de su matrimonio, efectuado el 9 de septiembre de 1715. Tomando en cuenta la edad en la que en esa época se acostumbraba contraer matrimonio, José de Ribera no debió haber nacido antes de 1695. Si es que el **San Jerónimo** es de 1690, por la cronología del pintor de la segunda firma, se debería suponer la existencia del padre de José de Ribera, también pintor, y con el mismo nombre, que es quien participaría en la pintura en cuestión. El segundo firmante, Antonio de Santander, fue hijo del pintor Rodrigo de la Piedra, nacido en Cádiz, España. Según los datos conocidos, las obras más importantes de Santander en la región poblana, se ubican en el periodo comprendido entre los años de 1664 y 1679. Tuvo un hijo del mismo nombre, de quien se conoce muy poco. No se conoce actualmente la fecha de fallecimiento de Antonio de Santander el Viejo, pero si Rodrigo de la Piedra murió en 1656, lo más probable es que Antonio de Santander fuera aproximadamente de la misma edad de Juan Tinoco.³
8. A la luz de las anteriores suposiciones, puede postularse que el **San Jerónimo** de Ribera-Santander se realizó en el taller de Tinoco, al poco tiempo de que el maestro ejecutara el modelo original. En tal caso, lo más probable es que José de Ribera, "el Poblano" y Antonio de Santander hubieran trabajado en el taller del maestro Tinoco.
8. Hasta ahora, la obra ha permanecido inédita.
9. El **San Jerónimo** firmado por Ribera-Santander es una copia fiel de la obra firmada por Tinoco. Entre ambas obras, no hay ninguna diferencia en composición, dibujo o color. Sin embargo, en la "copia" el oficio es más duro, pues las carnaciones del personaje y los dobleces de los paños no tienen la misma apariencia de ricos detalles que tiene el original. Los pormenores están muy bien copiados, sobre todo la vegetación y el león que se ve a lo lejos. El paisaje, el ángel y la cara del santo no tienen la misma apariencia que en la obra de Tinoco, en gran medida a causa de las restauraciones. En cambio, el pié es una magnífica copia, sin variación alguna con respecto al original. Por este detalle, tal parecería que esta obra hubiera sido un ensayo que se realizó en forma previa a la realizada por Tinoco, hoy en el Museo de las Intervenciones del I.N.A.H.. Trabajada inicialmente por la mano del maestro, tal vez serían luego los discípulos quienes se encargarían de terminar la obra. Hoy en día, la falta de veladuras y barnices da la impresión de una pintura inacabada, de peor calidad que la firmada por Tinoco.
10. FERM/1993.

11. Según lo informó su propietario actual,⁴ esta obra nunca se ha exhibido al público. Sería interesante poder comparar y estudiar ambas versiones juntas, para una evaluación más certera del color en la actualidad.

12. Obra consignada por primera vez en este trabajo (1995).

13. Cfr. fichas tinj-b-vi-je1 y tinj-c-vi.je3.

(1) Para el desarrollo de esta investigación, la familia a la que pertenece esta obra desinteresadamente otorgó innumerables muestras de apoyo y amistad a lo largo de los años. Además de su probada alcurnia, es encomiable su profundo y comprometido amor por el patrimonio cultural de Puebla. Gracias a éllo, han coleccionado gran cantidad de obras de mucha importancia, de diversos géneros. Por si fuera poco, un buen número de obras adicionales se pudieron localizar, estudiar e incorporar al catálogo de los pintores poblanos estudiados en esta ocasión, gracias a la repetida intervención de los miembros de esta entusiasta familia, a quienes deseo expresar mi profunda gratitud.

(2) Es poco conocida la obra de José de Ribera, "el poblano". Durante algún tiempo se pensó que en Puebla había obras del *Españoleto*, por la firma homónima en pinturas de corte tenebrista. El mismo propietario del **San Jerónimo** tiene en su poder un magnífico **San Francisco en éxtasis**, firmado por José de Ribera. Por la calidad de su oficio -sin duda heredero de la tradición pictórica de Tinoco-, este pintor bien merecería un estudio monográfico.

(3) Los datos conocidos a la fecha de todos los pintores relacionados con esta obra son: Rodrigo de la Piedra, nació en Cádiz; estuvo activo entre 1656 y 1682. Antonio de Santander, - padre de un pintor del mismo nombre-, estuvo activo de 1665 a 1679. La única noticia conocida de José de Ribera, el "Poblano", es que se casó en 1715. Cfr. "Catálogo de la exposición *Arte y mística del barroco*" (CONACULTA, marzo a junio, 1994, págs. 367 - 380).

(4) Comunicación personal (diciembre, 1993).



Ficha: g6-je2.wri

(Colección Particular, México, D.F.)

Firmado: "D. José de Ribera y Antonio de Santander" 1690 (?)

" SAN JERÓNIMO "

1. Juan Tinoco: *San Jerónimo Leyendo*.
2. Firmado: "Juo. Tinoco F" en ángulo inferior izquierdo. No tiene fecha. La firma está muy dañada, con raspaduras hechas a propósito, pero se alcanza a distinguir con luz ultravioleta. La lectura se pudo corroborar con luz blanca rasante y una ampliación focal de 20X.
3. Óleo sobre tela.
4. 105 (en la parte central del medio punto) x 150 cm
5. Pertenece a una colección particular que se encuentra en la ciudad de México.¹
6. La obra presenta buen estado de conservación. Sin embargo, el paño rojo que viste al santo, a simple vista, parece haber sido retocado. El lienzo presenta actualmente dos rasgaduras de cierta importancia. Las craqueladuras están muy aparentes, por falta de barnices y veladuras. Los fondos están pintados en tono oscuro; sin embargo, hoy presenta un tono parduzco por repintes que se distinguen a simple vista. Actualmente, su dueño actual tiene intenciones de certificar la autoría de la obra, y de hacerle una restauración especializada.
7. La pintura hoy en día tiene un marco antiguo. Por su forma -rematado en medio punto-, tal vez pudiera provenir de un retablo; por el tema, no sería imposible que tuviera su origen en la iglesia de San Jerónimo de Puebla. El dueño actual lo heredó de su familia, de importante tradición coleccionista en la Ciudad de México. La obra ha sido propiedad de la familia, durante por lo menos los últimos setenta años. Por su factura y oficio, esta pintura podría corresponder a la "escuela poblana", pero hasta ahora no ha sido posible comprobarlo.
8. Hasta ahora, la obra ha permanecido inédita.
9. Al estudiar la influencia de Caravaggio en la pintura europea,² Benedict Nicolson propuso que el uso muy contrastado de la luz artificial -lo que hoy se califica como "tenebrismo", tiene su origen en la pintura de Jacopo Bassano en Florencia. Es el mismo modelo que adaptó Carlo Saraceni en Roma, durante la primera década del siglo XVII, en el que se exageran los efectos de la luz y la sombra, y la luz parece emanar de las propias figuras representadas, como medio de expresión del *pathos*. Un ejemplo temprano de este tipo de obras es el *Judith y Holofernes* de Saraceni de 1618 -hoy en Viena-, en el que incluso la luz de una vela provoca que las figuras aparezcan fragmentadas, al ser iluminadas por una luz vacilante.

La influencia de Bassano en los "caravaggistas" europeos -y por ende en la pintura novohispana, heredera de la española-, es muy clara. Por ejemplo, Bassano pintó un óleo sobre tela -cuyo paradero hoy se desconoce-, con el tema de *San Jerónimo leyendo de noche en una cabaña*.³ Esta obra claramente inspiró a muchas de las representaciones de san Jerónimo y de la Magdalena penitentes, sobre todo a partir de las copias que de ella hicieron Hendrick Terbrugghen y Gerrit van Honthorst.⁴

El modelo de Bassano es el que sin duda siguió Tinoco para la representación del *San Jerónimo leyendo* que ahora nos ocupa. En ella, el santo está semicubierto con el paño de color rojo que lo simboliza, reclinado sobre una mesa. El escorzo es muy bueno, con ambas rodillas muy dobladas, fuera del borde de la mesa. En el caso de Bassano, el doctor de la iglesia está apoyado en la mesa, sosteniendo con ambas manos un gran libro que queda iluminado por la luz de una vela. En la pintura de Tinoco, san Jerónimo sostiene con una mano los lentes o "quevedos", símbolo de su gran erudición. Para reforzar esta intención, el artista empleó una composición en diagonal, lo cual dirige la atención del espectador hacia el gesto de "lectura concentrada" del personaje. Sobre la mesa también se representaron otros libros y una calavera. Están ausentes el crucifijo y la piedra con la que el santo se disciplinaba, tan frecuentes en la iconografía tradicional de este santo. La escena está sumergida en la obscuridad, y es poco lo que se distingue, aparte de la figura principal. Escena típicamente tenebrista en que los detalles innecesarios quedan sumergidos en la penumbra, las únicas áreas que quedan iluminadas en la escena son el libro, la calvicie y el hombro del santo.

Indudablemente, además de conocer la obra de Bassano, que copió literalmente, Tinoco debió conocer también las distintas versiones sobre el tema que pintó Hendrick Bloemaert, y que probablemente llegarían a la Nueva España en forma de grabados.⁵ El esquema compositivo que siguen estas obras varía de una a otra obra, pero Tinoco tomó de ellas diversos elementos que incorporó a sus pinturas. Los siguientes detalles son prototípicos en las representaciones de san Jerónimo: el uso de los lentes tipo "quevedo"; los libros que se muestran abiertos, vistos de canto, en ejemplares múltiples, y apoyados sobre la calavera; un paisaje de cielo abierto, en el fondo -mostrando en este caso una cueva, en lugar de una choza-; el hombro más descubierto en unos casos más que en otros, etc.⁶ En todas las versiones descritas -incluyendo las dos de Tinoco y la de Ribera/Santander-, el denominador común es el violentamente contrastado manejo de la luz, que sólo ilumina una pequeña parte de la superficie pictórica.

Por lo tanto, las singularidades iconográficas que tiene la pintura de Tinoco en estudio, son las siguientes: La vestimenta está recogida, y deja al desnudo el hombro derecho y parte del pecho; el otro brazo y la pierna visible están cubiertas con paño rojo, color que distingue al santo. San Jerónimo está sentado frente a una mesa, sobre la que se apoyan varios libros -el que está leyendo el santo es de gran tamaño; puede presumirse que es la *Vulgata*, sobre la que ha estado trabajando- y una calavera. La representación de los lentes no es demasiado frecuente, aunque sí se presenta en la pintura europea, para recordar que es un personaje "docto". No aparecen en esta imagen los tradicionales elementos del león ni el ángel que toca la trompeta anunciando el Juicio Final, lo cual es una singularidad de esta representación. Otra peculiaridad es la calavera, por su mirada "casi viva" y su expresión sonriente.

Los elementos que más destacan de la obra son la oscuridad imperante, el soberbio color carmesí que medio cubre la desnudez de san Jerónimo, el detalle y color grisáceo de las carnaciones reseca y enjutas del personaje, y por último los contrastes de luz y sombra que matizan el libro que se apoya sobre la mesa en la que se reclina el santo.

No dejan de llamar la atención las características de fuerte naturalismo que exhibe esta obra. Por ejemplo, un detalle de menor calidad plástica es la apariencia demasiado grande de la rodilla que se dobla al costado de la mesa. Buenas soluciones son las carnaciones, de color grisáceo que recuerda el de otros santos y santas pintadas por Tinoco. Todos los nudillos y el puente de la nariz de san Jerónimo presentan una pequeña mancha de pintura blanca, detalle también muy característico en otras pinturas de Tinoco. Los pormenores anatómicos del santo son soberbios. Destacan, sobre todo, el músculo del hombro, las venas del antebrazo y la piel reseca del pecho. Las uñas son cuadradas y bien dibujadas. Los cabellos y barbas están dibujados con todo detalle, como si hubieran sido pintados de uno en uno. El gesto indica enorme fortaleza: el ceño fruncido, arrugas y hasta una verruga en la piel, lo que produce una impresión general de gran realismo.

Esta es una obra de gran calidad, sobre todo por su naturalismo y por el exquisito matiz de luces y sombras. Además del tono tenebrista general, el pintor hizo gala en este caso de un gran dominio del claroscuro para representar los detalles de la escena. Ejemplo de ello son los soberbios bordes de los folios de los libros.

10. FERM/1995.

11. En mi opinión, esta pintura corresponde a la época en que Juan Tinoco daba preferencia a las obras tenebristas, con respecto a la pintura de tipo luminoso. Si ello fuera así, la obra podría fecharse con anterioridad a 1685, al igual que las otras dos pinturas con el tema de san Jerónimo.

12. Obra consignada por primera vez en este trabajo (1995).

13. Hasta donde se tienen noticias, esta obra nunca se ha exhibido al público Cfr. fichas b06-je1 y g06-je2.

(1) La localización de esta soberbia pieza se debe también a la familia que conserva la propiedad de una imagen de *San Jerónimo*, firmada por *Joseph Ribera* y *Antonio de Santander*, la cual también se analiza en el presente Catálogo (Cfr. la ficha *tinj-g-vi-je2*). Este es otro de los múltiples ejemplos de la invaluable ayuda que esta importante familia desinteresadamente aportó para poder localizar y estudiar diversas obras de pintura poblana. El dueño actual del *San Jerónimo leyendo* otorgó innumerables muestras de franca confianza, a las cuales quiero expresar un testimonio de sincero agradecimiento.

(2) Benedict Nicolson, "*Caravaggio's Italian Followers*". Conferencia Courtauld (noviembre, 1972). Reproducida en *Caravaggism in Europe*, 2a. edición, revisada y aumentada por Luisa Vertova, vol. 1. *Colec. Archivi di Storia dell'Arte. Società Editrice Umberto Allemandi & C.*, Florencia, Italia, 1989, pp. 19 - 21.

(3) Reproducida en blanco y negro en la obra de B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, *op. cit.*, p. 12.

(4) En relación al estudio del tenebrismo en Europa, es de obligada consulta el interesante estudio de Nicolson (*op. cit.*, págs. 80 - 81). Para el ejemplo en particular del *San Jerónimo leyendo*, Nicolson compara las obras de Bassano, Terbrugghen y Honthorst, con las pinturas realizadas por el propio Caravaggio (por ejemplo, la de la Galería Borghese, en Roma y la de la Catedral de san Juan, en Valletta, Malta, ambas realizadas entre 1607 y 1608).

(5) Según las reproducciones que ofrece la publicación de Nicolson (*op. cit.*, vol. III, figs. núms. 1107 - 1109), las tres pinturas más representativas de Hendrick Bloemaert con el tema de *San Jerónimo*, en distintas actitudes, están en la Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich (firmada y fechada en 1624), en la Galería Harrach de Viena (firmada y fechada en 1630), y en la Nasjonalgalleriet de Oslo.

(6) Otro ejemplo ligeramente diferente, de un imitador de Honthorst desgraciadamente anónimo, es el *San Jerónimo penitente* que pertenece al Kunthistorisches Museum de Viena (*Apud. Caravaggism in Europe. op. cit.*, fig. 1289).



Ficha: c06-je3.wri
San Jerónimo Leyendo
Colección Particular



Ficha: c06-je3.wri
San Jerónimo leyendo
Colección Particular

La obra de Juan Tinoco en el Ochavo de la Catedral de Puebla

La capilla del Espíritu Santo - de planta octogonal, por lo que se le conoce como el "Ochavo"-, es indudablemente uno de los lugares más ricos en valor artístico e histórico de Puebla. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, calificándola de "una de las más ricas y curiosas del edificio",¹ dice que se hizo a expensas del magistral don Juan Rodríguez de León - apellidado también de León Pinelo-, para guardar las alhajas de la santa iglesia, a lo cual se debe que a ese lugar también se le conozca con los sobrenombres de "tesoro" y "cofre".

Por su belleza, la descripción que hizo Echeverría merece transcribirse: "El maestrescuela don José de Salazar Baraona enriqueció el lugar, haciendo pintar al óleo y dorar toda su bóveda y cornisas, adornándola con muy buenas láminas y espejos. En los tres huecos o paredes principales, erigió otros tantos altares con todo su adorno de frontales, manteles y paliás, y cuatro blandones de plata en cada uno, y en el cuarto está colocada la puerta que sale al claustro,² de maderas finas bien labradas, con su cortina de terciopelo carmesí y resguardada por fuera con otra puerta de rejas de hierro. En los cuatro ochavos intermedios [sic.: se refiere a cada uno de los segmentos de la planta ochavada], se colocaron unas muy buenas alacenas curiosamente labradas, para guardar en ellas las alhajas de la iglesia". Finalmente, el mencionado historiador dió por primera vez la noticia de que don José Salazar de Baraona está enterrado en la capilla del Ochavo, "por haberlo así pedido".³

El doctor Efraín Castro Morales, en las notas de su edición al texto de Echeverría y Veytia, propuso algunas aclaraciones. Según él, "el canónigo magistral Juan Rodríguez de León Pinelo hizo donación el año 1646 de los adornos de su capilla particular para que sirviesen en la catedral que estaba por concluirse, falleciendo poco tiempo después, por lo que es imposible que se haya edificado a sus expensas la capilla del Ochavo". En cambio, continúa Castro, "con toda certeza se puede afirmar que en 1674, en el cabildo celebrado el 4 de julio, se expuso la necesidad de construir la trasacristía y Ochavo, tan necesaria en la iglesia para guardar de su tesoro, procediéndose a aplicar ocho mil pesos que había dejado para este objeto el obispo Osorio de Escobar. El 26 de junio de 1682 el maestro Carlos García Durango hizo demostración ante el cabildo de dos trazas que había elaborado para edificar el Ochavo, obra que bajo su dirección quedó concluida el año de 1688."⁴ En suma, Efraín Castro disminuye la importancia del patronazgo de León Pinelo, pero en cambio aporta el nombre del arquitecto y la fecha de construcción de la referida capilla.

Sin embargo, hasta ahora había faltado información que precisara la fecha de la decoración de la referida capilla. Para aclarar esta cuestión, hay que citar nuevamente al doctor Castro quien dió la noticia de que el canónigo José de Salazar Baraona, en 1688, "ofreció adornar la nueva pieza del Ochavo con láminas curiosas y ceras benditas, que donó a esta santa Iglesia". Afortunadamente, mediante esta investigación se localizó la noticia completa sobre la ornamentación de la capilla del Ochavo en el Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla, que dice así:

"Este día [acta del 2 de marzo de 1688], el venerable señor canónigo, doctor don José de Salazar Baraona ofreció adornar la nueva pieza del Ochavo con láminas curiosas, ofertas y benditas, que donó a la fábrica de esta Santa Iglesia, al que se le dieron las gracias por el señor Deán, que también se ofreció al dicho adorno con las preseas que pudiere. Y lo firmó el Deán [que en esa época era Diego de Salazar Victoria, pariente del donante]."⁵ Evidentemente, la noticia se refiere a los óleos sobre lámina de cobre y a los llamados "agnus dei".⁶ Al igual que en el caso del canónigo magistral Juan Rodríguez de León Pinelo, tal vez las pinturas habían sido encargadas para adornar la capilla particular del canónigo doctor José Salazar de Baraona, quien las donó para la capilla que estaba por concluirse. La suposición de que Baraona hubiera donado un lote completo de pinturas y objetos artísticos, en una sola vez, explicaría la unidad estilística del conjunto, y especialmente la talla de madera que aparenta una sola etapa constructiva.

El propio doctor Castro señala que el Ochavo es la única de las capillas de la catedral que ha conservado sus retablos originales. Me parece acertada su apreciación, al considerar las tres piezas que enmarcan las alacenas como "suntuosos enmarcamientos para las obras pictóricas", pues no hay discurso iconográfico alguno, a la manera tradicional de los retablos, y tampoco presentan la consabida distribución reticular, a base de cuerpos y calles. En este caso, las pinturas en lienzo y en lámina de cobre, reliquias, vitelas y espléndidas muestras de plumaria están enmarcadas en roleos de madera, cuya talla y dorado es verdaderamente exquisito. El Ochavo y la Capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Puebla son prácticamente contemporáneas. En mi opinión, ambas se hermanan por la altísima calidad de su oficio y la proliferación de sus lacerías. Así, la única diferencia entre ambas es el material, pues una es de madera y la otra de argamasa.

Por su importancia histórica, merece la pena dedicarle un espacio a una familia que jugó un decidido papel en el mecenazgo de la obra del pintor Juan Tinoco en esta capilla, de importancia tan relevante para la historia de las artes plásticas en Puebla.

En la primera mitad del siglo XVII, destacaron los hermanos Alonso y José Salazar de Baraona en Zacatecas, de donde eran originarios. El apellido también aparece a veces como Varaona o Barona. El primero, fue Deán del Cabildo Catedralicio de Puebla, en donde murió el 16 de noviembre de 1667. Se enterró en la Catedral de Puebla, después de haber otorgado testamento ante Nicolás Álvarez. Sus albaceas fueron sus sobrinos, el licenciado don Alonso de Salazar de Baraona, y el doctor don José Salazar de Baraona. Ambos eran hijos del zacatecano José de Salazar de Baraona, y de doña Ana Millán del Castillo Osorio, que era originaria de Puebla. Durante su vida, este personaje había jugado un papel muy importante, pues en la crónica del 15 de mayo de 1648, en el "Diario de sucesos notables" de Gregorio Martín de Guijo, aparece la noticia de que, cuando Palafox "se fue sin saber persona alguna de su paradero, dejó por gobernador de su obispado al doctor don Alonso de Salazar Baraona, chantre de su iglesia".⁷

Con respecto a los importantes sobrinos del deán, el doctor don José Salazar de Baraona llegó a ocupar el puesto de maestrescuela de la Catedral. No se sabe cuando nació, pero murió el 30 de marzo de 1701, y se enterró en el Ochavo de la Catedral. Otorgó testamento ante Francisco Solano, y sus albaceas fueron don Diego Victoria Salazar, y el arcediano de la catedral, el licenciado don Francisco Rodríguez Osorio. Dejó todos sus bienes a la Concordia de San Felipe Neri. Su hermano, el licenciado don Alonso Salazar de Baraona, fue canónigo de catedral. Tampoco se sabe cuando nació, pero murió el 7 de febrero de 1698, y está enterrado en la catedral de Puebla. Otorgó testamento ante Antonio Gómez de Escobar. Su albacea y heredero fue su hermano, el doctor don José Salazar de Baraona.

La familia Victoria Salazar -de la que uno de sus miembros fue albacea del testamento del maestrescuela Salazar de Baraona- tiene mucha importancia para la historia de Puebla. Por ejemplo, figuró de manera prominente en el cabildo civil durante más de cien años, desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII. Ahí, el cargo se lo heredaban de padres a hijos, por lo que fue posible la unión de varias familias oligárquicas de la élite gobernante, como los Valera, Veytia, Echeverría, Orcolaga, etc. La participación de los Victoria Salazar en el gobierno civil fue muy activa, habiendo llegado a ocupar distintas regidurías. Esta familia tiene raíces genealógicas complejas, y parece estar emparentada con la familia Pérez de Salazar, de tanta importancia para la historia del arte en Puebla.⁸ En el ámbito religioso, don Miguel Alcalá y Mendiola da la noticia de que, en 1699, el señor doctor don Diego de Victoria Salazar era deán de la catedral.⁹

De acuerdo con la investigación somera que se emprendió sobre la familia de los Salazar Baraona, se encontró una cercana relación con los Tinoco. Según se ha referido en la ficha en la que se describe la historia de la pintura con el tema de San Miguel del Milagro que hoy se encuentra en el Ochavo, dicha relación se puede explicar de la manera siguiente: Durante la persecución del obispo don Juan de Palafox y Mendoza por el conflicto con los jesuitas, el chantre doctor Alonso Salazar de Baraona -como ya se dijo- quedó a cargo del gobierno eclesiástico, y eventualmente se convirtió en deán del cabildo catedralicio. Por otra parte, durante el obispado de don Diego Osorio de Escobar y Llamas (1656 - 1673), el mencionado deán comisionó a su sobrino, José Salazar de Barona, a la parroquia de San Miguel

del Milagro, en Tlaxcala. Ahí, el referido sobrino se encargaría del estudio para comprobar las apariciones del arcángel en ese santuario, y con ello reivindicar la memoria del obispo Palafox, tan devoto de esa advocación. Como consecuencia, este culto creció considerablemente, la parroquia floreció y se hicieron importantes obras para su exaltación. De esta época data la ampliación de la iglesia, y la decoración de la misma con una serie de óleos sobre tela que describen la milagrosa aparición del arcángel en el lugar. De uno de ellos se ha tomado el retrato de este personaje, por estar tan ligado al pintor que estamos estudiando.

José Salazar de Baraona, todavía bajo los auspicios de su tío el deán, presentó el dictamen sobre las apariciones del arcángel San Miguel a don Manuel Fernández de Santa Cruz, entonces obispo de Puebla de los Ángeles (1676 - 1699). Éllo le valió su traslado, para incorporarse al cabildo catedralicio de la ciudad de Puebla. Ahí, llegaría a amasar una considerable fortuna, habiéndole heredado incluso a su hermano Alonso. Se ha podido documentar la estrecha relación que tuvo José, que alcanzaría el nivel de maestrescuela, con diversos miembros del gobierno civil, algunos de ellos familiares lejanos, como por ejemplo los Victoria Salazar. También conocemos múltiples patronazgos que tuvo José Salazar de Baraona para la construcción y decoración no sólo de la capilla del Ochavo de la Catedral, sino también en la Concordia, el Hospital de Nuestra Señora de Belén, y otras más. Coincidentemente para nuestro estudio, estos lugares históricamente han quedado asociados con pinturas realizadas por Juan Tinoco, a quien tal vez José Salazar de Baraona conocería en Tlaxcala, en donde había tenido mucha influencia la familia del pintor. Si bien no es posible por el momento documentar esta relación de patrono y artista entre Salazar de Baraona y Tinoco, parece lógico suponerla.

Por su gran importancia para la historia del arte, merecen transcribirse algunas noticias obtenidas a partir de las Actas del Cabildo Catedralicio de Puebla -que hasta ahora habían permanecido inéditas-, acerca de los trabajos que se realizaron en los siglos XVII y XVIII para la construcción y decoración de la catedral, incluyendo el Ochavo:¹⁰

18 de julio de 1603: Noticia acerca de las cruces de la pared de la catedral.

11 de marzo de 1608: Relación de los avances de la obra de la catedral.

11 de enero de 1613: Noticia sobre la sillería del coro.

20 de febrero de 1615: Púlpitos del Evangelio y de la Epístola.

17 de abril de 1615: Para los púlpitos.

20 de julio de 1615: Para los púlpitos.

16 de agosto de 1615: Para los púlpitos.

16 de diciembre de 1616: Para los púlpitos.

11 de marzo de 1625: Cuatro sillas de terciopelo para el altar.

16 de mayo de 1630: Imagen de San Cristóbal.

8 de junio de 1637: Consagración de la Campana Mayor.

5 de febrero de 1641: Atril de plata de la catedral.

8 de agosto de 1645: Platería de la catedral.

1645: En el libro de la fábrica espiritual, se anotan los gastos por retablos, tabernáculo, tecali y letras, "llevados por el maestrescuela, doctor Miguel de Poblete, quien los donó". Los artistas que intervinieron fueron:

Rodrigo de la Piedra - Pintor

Juan de la Mora - Carpintero

José Tinoco y Argüello - Platero

5 y 12 de enero de 1649: Sobre la decoración general de la catedral.

18 de mayo de 1649: Sobre la decoración general de la catedral.

4 y 13 de junio de 1649: Sobre la decoración general de la catedral.

14 de marzo de 1650: Pabellón del tabernáculo, lámparas del Santo Cristo en la Antigua y de la Concepción.

17 de octubre de 1651: Campanas de la catedral.

1651: Artistas cuyas cuentas aparecen en el libro de cargo de escrituras generales para las obras de fábrica de la Catedral de Puebla:

Esteban Gutiérrez - Ensamblador
Diego de Cárcamo - Maestro de arquitecto
(trabajó en los adornos del tabernáculo desde 1648)
Diego de Ceballos - Maestro organista
(desde 1648)
Antonio Fernández Lechuga - Maestro platero
(hizo las letras cursivas de la plancha de cobre con la bendición de 1648)
Justo de Paredes - Dorador
Juan de Mora - Carpintero
(hizo las puertas de la catedral)
Juan Verdugo - Maestro cerrajero
Pedro García Ferrer - Pintor
(pintó las letras de oro y las doce cajas de la consagración del Santo Crisma)
Pedro García Ferrer - Escultor
(último pago del retablo que hizo para el Altar de los Reyes)

10. de octubre de 1652: Dorado de la Capilla de los Reyes.

2 de diciembre de 1653: Vidrieras de las ventanas de catedral.

26 de mayo de 1658: El Cabildo asiste a la puerta de San Felipe Neri.¹¹

16 de julio de 1658: Capilla de la Concepción.

15 de noviembre de 1658: Encerado de las ventanas de la catedral.

9 de junio, 20 de junio y 15 de julio: San Pedro de plata.

19 de agosto de 1659: Altar de Nuestra Señora de Guadalupe.

10. de marzo de 1660: Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe.

3 de julio de 1660: Se coloca el San Felipe Neri en la Concordia.¹²

29 de octubre de 1660: Rejas de hierro del Presbiterio de la catedral.

23 de noviembre de 1660: Alfombra del altar mayor.

11 de enero de 1661: Barandillas en el presbiterio, lienzo para la Sacristía y retablo del Cristo de la Columna.

13 de enero de 1661: Barandillas del Presbiterio.

19 de enero de 1661: Lienzos para la Sacristía.

13 de enero de 1662: Barandillas del Presbiterio.

22 de agosto de 1662: Capilla de la Soledad.

23 de enero de 1665: Consagración de la Campana Mayor de la catedral

1670: En el libro de gastos de la fábrica material, se anotó el pago de 6.897pesos, por concepto de arquitectura del Ochavo.

10. y 6 de diciembre de 1674: Sobre el cimborrio y la torre de la catedral.

1674: Se le efectuó a un pago a una persona de nombre Juan Tinoco, de Zongolica Veracruz.

1675: En las cuentas de gastos aparece la petición del platero José Zamora, quien por la muerte del también platero Juan Bautista Armengol, pide que "se le traspase su administración desde 1660".

19 de febrero y 5 de marzo de 1675: Sobre cajones de la Sacristía.

16 de marzo de 1675: Sobre el reloj de la catedral, y sobre sillas.

21 de marzo de 1675: Sobre cuadros de la Sacristía.

26 de marzo de 1675: Sobre pinturas de la Sacristía.

29 de marzo de 1675: Sobre adornos de los lienzos de la Sacristía.

27 de agosto de 1675: Sobre el Retablo de San Nicolás.

29 de mayo de 1676: Imagen de Nuestra Señora de la Defensa.

3 de julio de 1676: Imagen de San Nicolás.

17 de julio de 1676: Capilla de San Juan Nepomuceno.

20 de octubre de 1676: Vidrieras del cimborrio de la catedral.

15 de diciembre de 1676: Sobre el reloj del coro de la catedral.

6 de junio de 1677: Colateral de Nuestra Señora de los Dolores.

18 de agosto de 1677: Vidrieras de la catedral.

18 de agosto de 1677. Mandamiento del Rey sobre la Catedral.

26 de septiembre de 1677: Lámpara de Nuestra Señora de la Defensa.
 10 de noviembre de 1677: Rejas y barandillas de hierro.
 17 de marzo de 1680: Imagen de San José en la media naranja.
 26 de junio de 1682: Decisiones acerca del Ochavo de la Sacristía de la catedral.
 2 de diciembre de 1682: Imagen de Nuestro Señor Jesucristo.
 23 de octubre de 1682: Colaterales de la Capilla de los Reyes.
 2 de marzo de 1685: Acerca de la torre.
 27 de marzo de 1685: Aderezo de las campanas.
 3 de julio de 1685: Se proponen al virrey a Juan de Baraona Herrera como Maestro y a Diego de la Serna como Obrero Mayor. En el Acta del día 28 de ese mes, se da la noticia de que Juan de Baraona tiene el cargo de Obrero Mayor.¹³
 2 de abril de 1686: Columna de plata.
 23 de abril de 1686: Campana mayor de la catedral.
 7 y 8 de junio de 1686: Esquila y campanas de la catedral.
 24 de diciembre de 1686: Toma posesión como racionero el canónigo Alonso de Salazar y Baraona.
 17 de febrero de 1688: Se celebra por primera vez sesión del cabildo, en la nueva sala que se hizo en el Ochavo.¹⁴
 2 de marzo de 1688: "Este día, el venerable señor canónigo, doctor don José de Salazar Baraona ofreció adornar la nueva pieza del Ochavo con láminas curiosas, ofertas y benditas, que donó a la fábrica de esta Santa Iglesia, al que se le dieron las gracias por el señor Deán, que también se ofreció al dicho adorno con las preseas que pudiere. Y lo firmó el Deán [Diego de Salazar Victoria, pariente del donante]".
 16 de noviembre de 1688: Obra de la Capilla de los Reyes.
 15 (?) de enero de 1690: Diego de la Serna, maestro de albañilería, es elegido como Maestro Mayor en las obras de la catedral.¹⁵
 20 de marzo de 1692: Campa "La Santa Cruz" de la catedral.
 11 y 12 de agosto de 1693: Vidrieras y cruces de la Consagración.
 27 de octubre de 1694: Alonso de Salazar y Baraona da su parecer sobre los trabajos realizados por el maestro carpintero Juan de Úbeda y Formoso en el Ochavo.
 10 de enero de 1696: "Se levantó la puerta última de la catedral".
 1696: Se pagó a José de Burgos para el aderezo de dos libros de canto, incluyendo la compra de pergaminos para nuevos libros.
 1698: Don Nicolás de Victoria Salazar -pariente de los Salazar de Baraona, como ya se mencionó-, realizó algunos pagos de cuentas firmadas por maestros de música, a cargo del "mayordomo de bienes y rentas de la fábrica espiritual". Como encargado de las obras, don Nicolás de Victoria Salazar todavía pagaba gastos relacionados en "el cofre" en este año.¹⁶
 9 de mayo de 1699: El maestro Miguel de Olachea hizo el trono de plata, a un costo de 34,810 pesos.
 15 de mayo de 1700: Aderezo del cimborrio y construcción del retablo de la capilla del Salvador.¹⁷
 19 (?) de marzo de 1701: Don José Salazar de Baraona regala los dos mil pesos que dejó Alonso Salazar de Baraona para el trono de plata.
 19 de julio de 1701: Retablo del Salvador en la Capilla del Santísimo.
 9 de agosto de 1701: Capilla de San Ignacio.
 29 de marzo de 1702 (a las 2 A.M.): Muere el maestrescuela Don José de Salazar y Baraona, dejando poder para testar.
 1702: Se construyen las capillas de San Ignacio y de San Juan Bautista, así como la entrada a la torre, y cárcel eclesiástica.
 6 de agosto de 1709: Baldosas del Coro de la catedral.
 9 de noviembre de 1716: Sobre el Órgano grande de la catedral.
 3 de diciembre de 1716: Sillería del Coro de la catedral.
 5 de julio de 1718: Cerrajerías de la catedral.
 19 de agosto de 1718: Ventana de la portada de la catedral.
 17 y 24 de enero de 1719: Vidrieras de la catedral.

17 de noviembre de 1722: Sobre la Campana mayor de la catedral.
19 y 26 de enero y 26 de febrero de 1725: Campana mayor de la catedral.
25 de marzo y 4 de mayo de 1725: Campana mayor de la catedral.
10. de marzo de 1726: Nueva Sala Capitular de la catedral.
2 y 26 de abril de 1728: Donación de la imagen de la Concepción.
30 de junio y 22 de febrero de 1730: Campana mayor de la catedral.
11 de diciembre de 1731: Consagración de la campana mayor.
11 de julio de 1735: Reconocimiento de la campana
16 y 17 de agosto de 1742: Colateral de la iglesia catedral.
5 de diciembre de 1749: Imágenes del Retablo Mayor de la catedral.
5 de marzo de 1754: Se nombra platero de la catedral.
8 de noviembre de 1754: Ampliación del Presbiterio de la catedral.
16 de septiembre de 1755: Puertas del Ochoavo.
14 de agosto de 1761: Colateral de Nuestra Señora de la Piedad.
13 de enero de 1770: Obra del Presbiterio de la catedral.
8 de febrero de 1774: Imagen de la Concepción, de alabastro.
24 de octubre de 1775: Consagración del Arca del Altar Mayor.
3 de agosto de 1776: Sobre el Sagrario de plata.
9 de junio de 1780: Nueva esquila.
26 de octubre de 1781: Consagración del Altar Mayor.
9 de abril de 1782: Vidriera para San José.
10. de julio de 1783: Sobre el Colateral del Señor San José.
22 de octubre de 1784: Colateral de San Nicolás.
22 de agosto de 1786: Retablo de San Eligio en la Casa de los Curas.
9 de septiembre de 1788: Retablo del Ilmo. Sr. Obispo.
21 de octubre de 1788: Enlosado del pavimento de la Catedral.
21 de noviembre de 1788: Enlosado del pavimento de la Catedral.
28 de noviembre de 1789: Colocación de la imagen de San Juan Nepomuceno.
18 de enero de 1790: Retablo de San Juan Nepomuceno.
16 de mayo de 1790: Retablo de San Juan Nepomuceno.
15 de octubre de 1790: Lámpara del Altar de los Reyes.
7 de diciembre de 1790: Se nombra dorador para el Altar de los Reyes.
16 de diciembre de 1790: Nuevo Retablo de San Miguel y enlosado de la catedral.
22 de junio de 1792: Enlosado de la catedral.
8 de julio de 1796: Colocación del Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe.
13 de enero de 1796: Sagrario para el Altar de los Reyes.
26 de febrero de 1796: Diseño del Sagrario del Altar de los Reyes.
26 de mayo de 1797: Retablo de San Cristóbal en la catedral.
25 de junio de 1797: Retablo de Ánimas y su reja.
27 de junio de 1797: Sobre el Ciprés de la catedral.

(1) Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, libro II, Ediciones Altiplano, con prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, 1963, pág. 137 (escrita aproximadamente en 1778).

(2) El acceso de la capilla se hace hoy por un corredor que comunica el Palacio Arzobispal con la sacristía de la catedral. Además de comunicar diversas habitaciones, este pasillo pasa por la puerta que sale a la calle 5 Oriente. Esta última, desde el reciente y muy lamentable asesinato de la esposa de uno de los sacristanes de la catedral, permanece continuamente cerrada al público.

(3) Algunos años antes que Echeverría y Veytia, don Diego Antonio Bermúdez de Castro había escrito su *Theatro Angelopolitano ó historia de la ciudad de Puebla* (1746), en donde la noticia apareció un poco distinta: "Enriqueció este hermoso ochavo la liberalidad del señor doctor don José de Salazar Baraona, prevendado canónigo, tesorero y maestrescuela que fue de esta Santa Iglesia, con tres altares de láminas y precisos relicarios, mandando pintar y dorar al óleo toda la bóveda y cornisas [sic.], y hermoseando su espacio con cristalinos espejos, tan bien compaseados que parada una persona en los azulejos que está en medio, leerá en lo terso de sus lunas con caracteres de oro los nombres de los cinco señores Juan, María, José, Joaquín y Ana, costeando asimismo el adorno de tapetes frontales, manteles, palios y doce blandones de plata para los tres altares, que con la puerta de curiosos baluartes y antepuerta de terciopelo carmesí, ocupan los cuatro ángulos del ochavo y en los otros cuatro se formaron unas esquisitas alacenas que sirven de aparadores para guardar la plata de la iglesia; y asimismo puso a su costa dicho señor maaestrescuela vidrieras finas con marcos dorados a las doce cruces que se hicieron para la consagración, cosumiendo de su caudal en dicha obra más de quince mil pesos y pidiendo le sepultasen dicho ochavo, como se hizo". Bermúdez de Castro incluso escribió un epitafio dedicado a las cenizas de don José Salazar de Baraona, que no llegó a colocarse.

(4) Efraín Castro Morales, nota núm. 91 de su edición de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación ...*, libro II, Ediciones Altiplano, Puebla, 1963.

(5) Acta de Cabildo del 2 de marzo de 1688. Libro de Autos y Decretos del Venerable Deán de la Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles (núm. 18, foja 349, vta.), en lo relativo al adorno del Ochavo.

(6) Los "agnus dei" son medallones conmemorativos, sobre todo con temas alusivos a gobiernos de pontífices, realizados con lacres sobre la cera derretida de los cirios pascuales del año que se celebra, generalmente provenientes de la Basilica de San Pedro de Roma.

(7) Gregorio Martín de Guijo, *Diario de sucesos notables (1648 - 1664)*, tomo I, edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros. México, Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos núms. 64 y 65, 1953, pág. 12.

(8) Agradezco muy profundamente los datos relacionados con las familias Salazar de Baraona y Victoria Salazar que me proporcionó el maestro Arturo Córdoba Durana. No se han incluido detalles acerca de las fuentes documentales, en vista de que pertenecen a una investigación inédita sobre los regidores poblanos y el gobierno civil que la maestra Guadalupe Pérez Rivero Maurer está actualmente preparando para su publicación.

(9) Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la imperial, cesárea, muy noble y muy leal Puebla de los Ángeles*, recopilación e investigación de Ramón Sánchez Flores, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, Puebla, 1992, pág. 83.

(10) Esta valiosísima información se debe a Monseñor Manuel Martínez González, Pbro., Canónigo de la Catedral de Puebla. A pesar de su avanzada edad, durante el periodo de realización de esta investigación (de enero de 1993 a marzo de 1994), Monseñor Martínez era el entusiasta Director del Cabildo Catedralicio de la Arquidiócesis de Puebla. La mayor parte de los datos me fueron proporcionados por el maestro Ramón Sánchez Flores, y otros se deben al maestro Arturo Córdoba Durana. Es preciso dejar constancia de mi profundo agradecimiento a todos los que contribuyeron en este aspecto tan particular.

(11) Foja 190.

(12) Foja 16, vuelta.

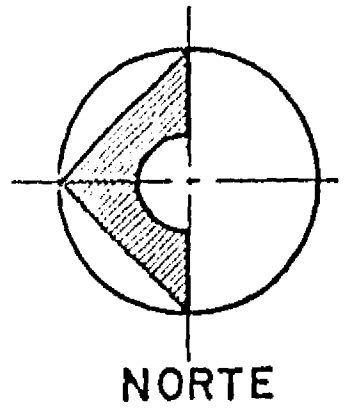
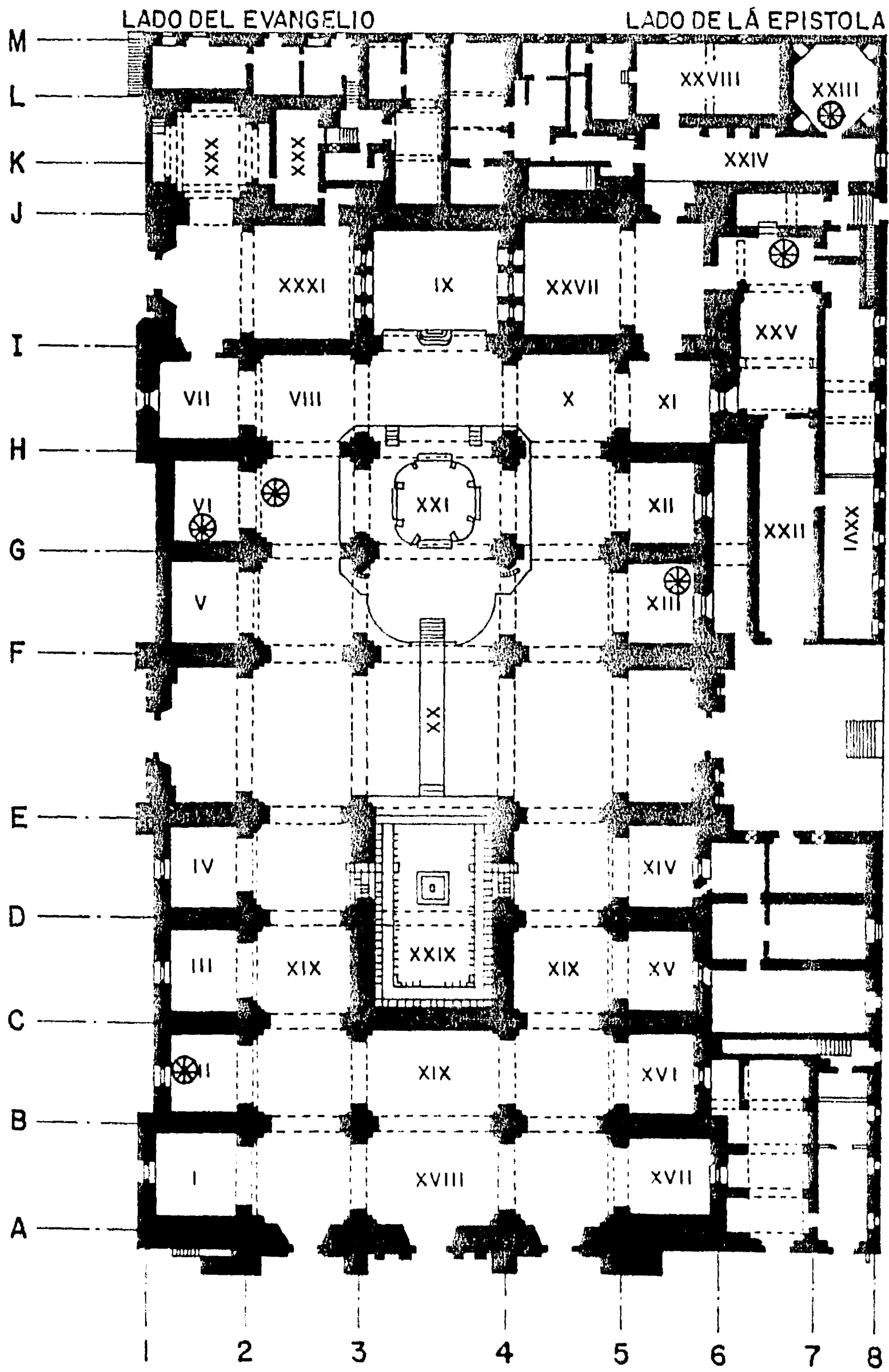
- (13) Resulta evidente que el Obrero Mayor y Maestro Juan de Baraona Herrera era un pariente de las dignidades eclesiásticas que tanto habían contribuido a la decoración de la catedral en las últimas décadas del siglo XVII.
- (14) Libro número 18 (1681 - 1689), foja 32, vuelta.
- (15) Libro de Actas de Cabildo número 19 (1690 - 1695).
- (16) Legajo núm. 1645, foja 106.
- (17) *Ibid.*, pág. 230.
- (18) Libro núm. 20 (1695 - 1705), foja 248.

CATEDRAL DE PUEBLA

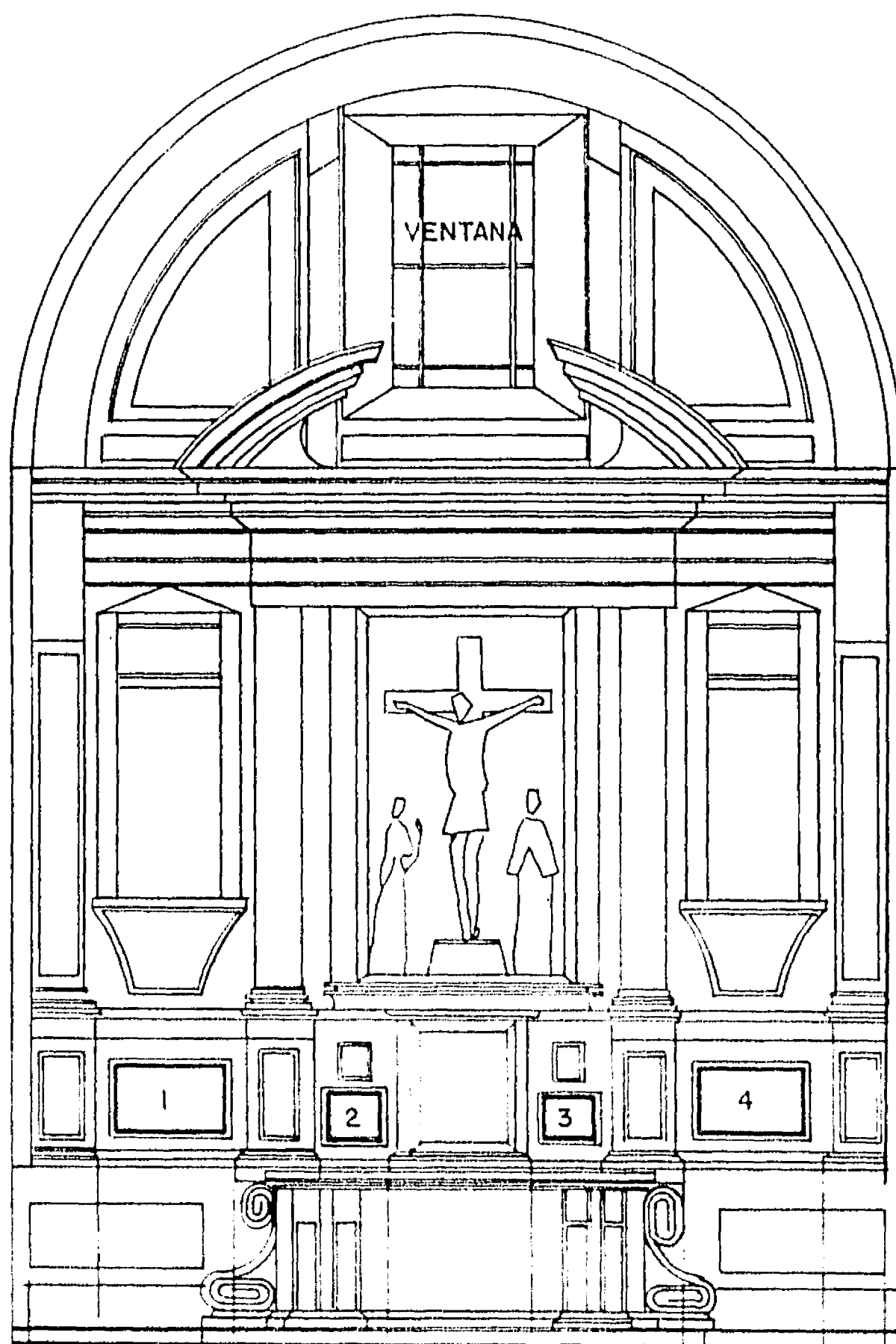
(PLANTA ARQUITECTONICA)

(LOCALIZACION DE OBRAS DE JUAN TINOCO)

MUROS



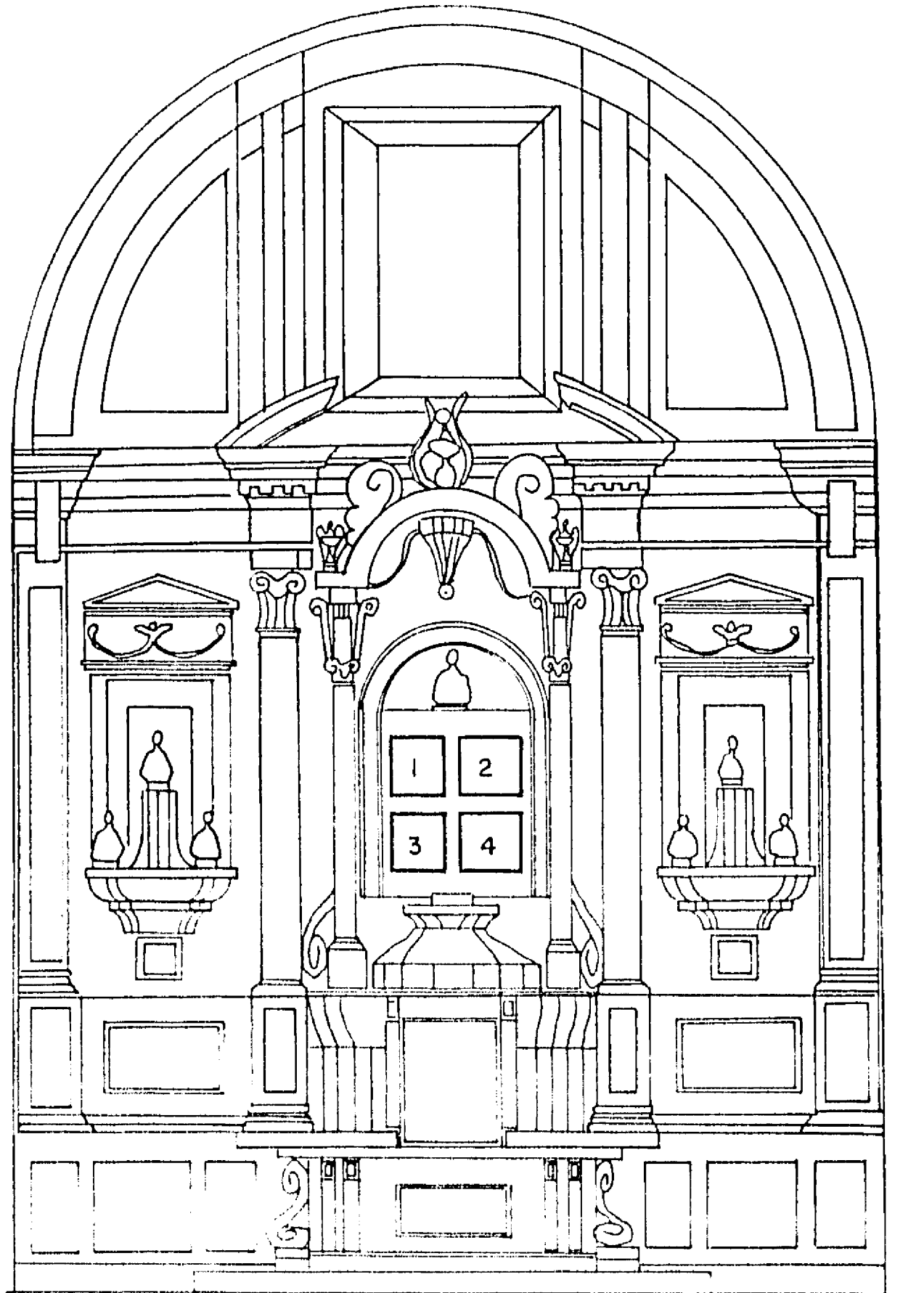
CAPILLA DE LA PRECIOSA SANGRE DE CRISTO (RETABLO DEL ALTAR MAYOR) PINTURAS ATRIBUIDAS A JUAN TINOCO EN LAMINA DE COBRE



CLAVE :

- 1- LAVATORIO DE PIES
- 2- RESURRECCION DE LAZARO
- 3- ULTIMA CENA
- 4- CENA DE EMAUS

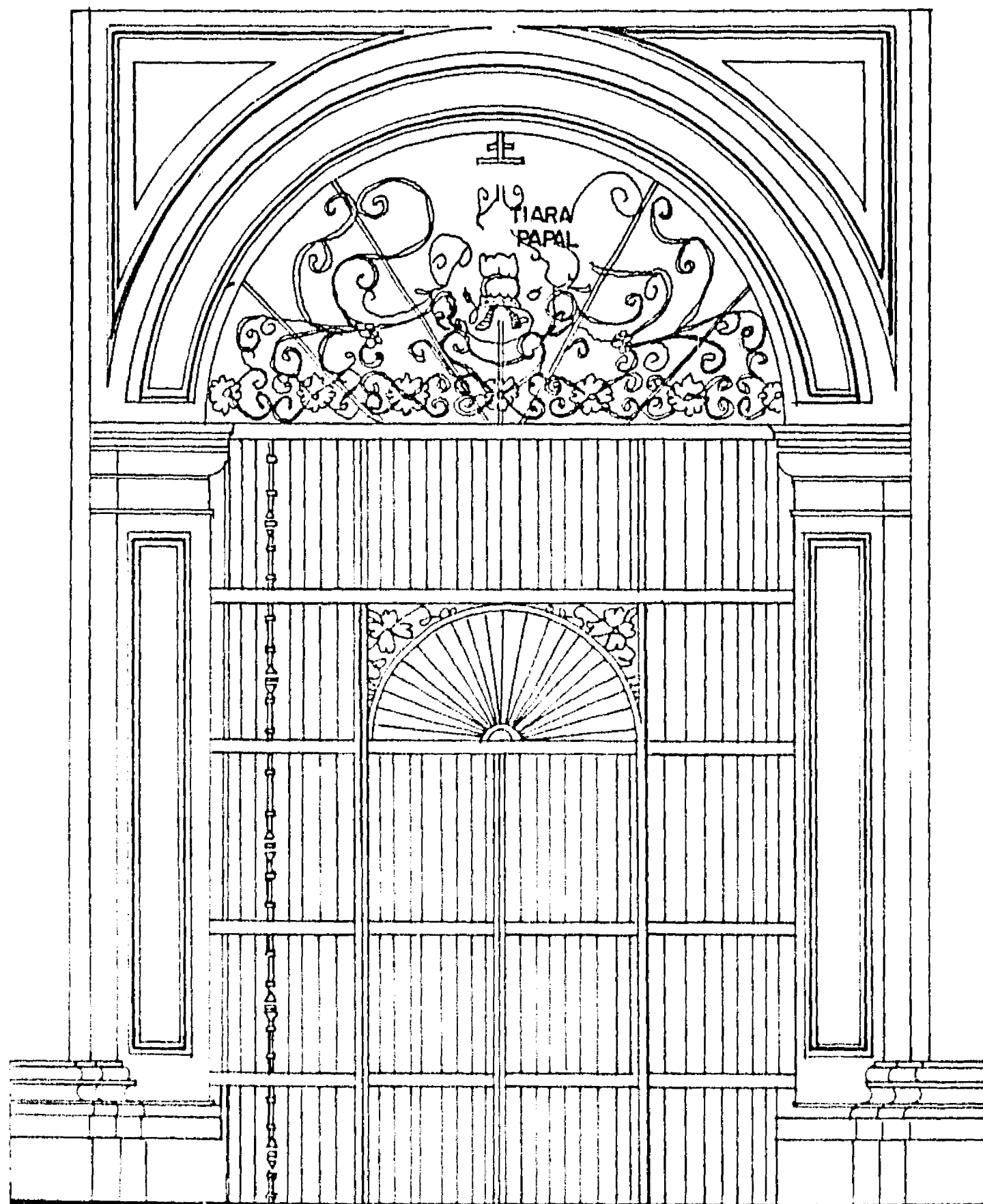
CAPILLA DE LAS RELIQUIIAS
(RETABLO DEL ALTAR MAYOR)
PINTURAS DE JUAN TINOCO EN LAMINA DE COBRE

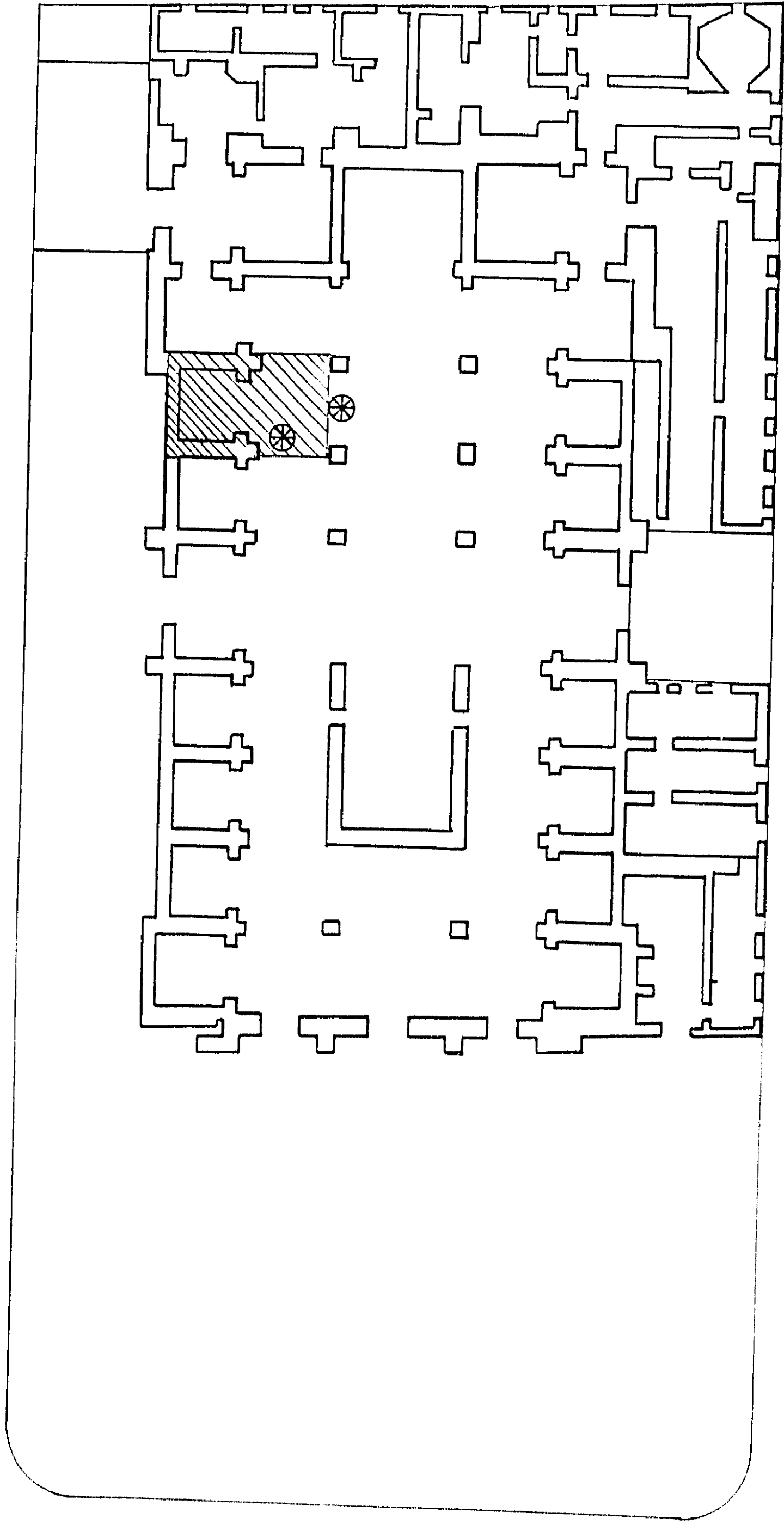


C L A V E :

- 1- MARTIRIO DE SAN LORENZO
- 2- MARTIRIO DE SANTA URSULA
- 3- SAN PEDRO RECIBIENDO LAS
LLAVES DEL REINO
- 4- SANTA BARBARA Y EL CORDERO PASCUAL

REJA DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO APOSTOL
ATRIBUIDA A JUAN TINOCO EN LA CATEDRAL
DE PUEBLA, PUE.

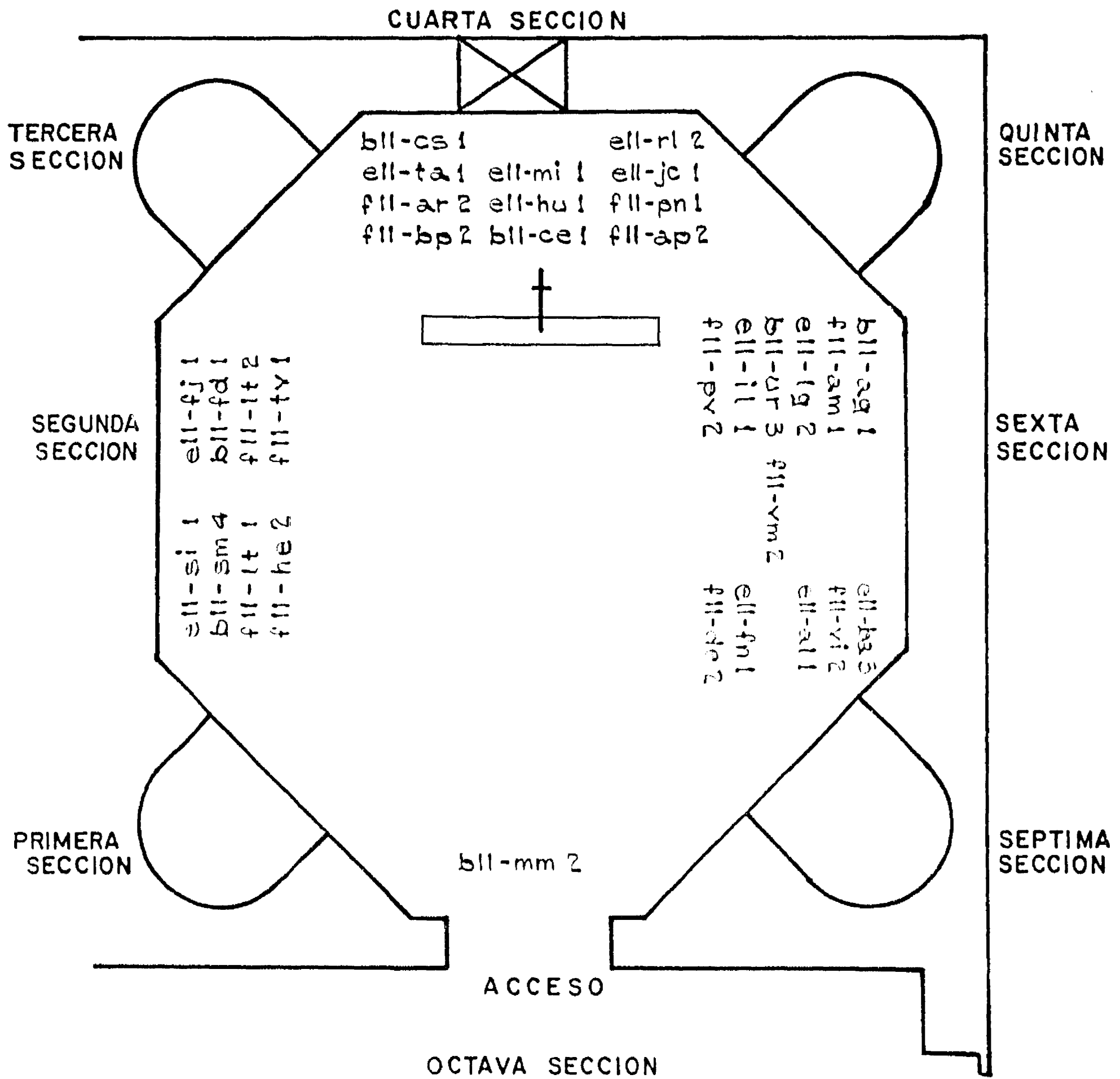


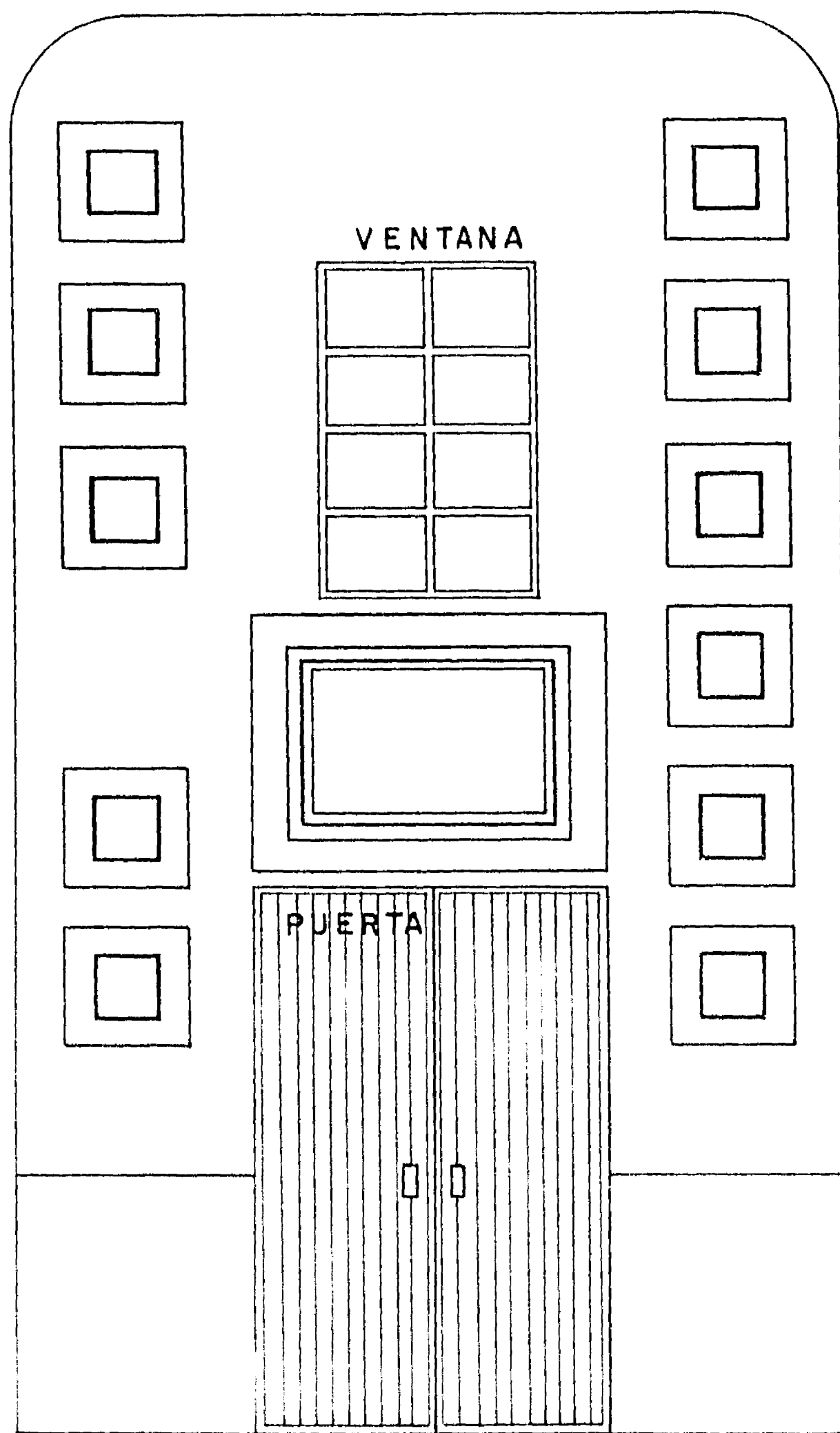


**CROQUIS DE LOCALIZACION DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO
APOSTOL EN LA CATEDRAL DE PUEBLA PUE.**

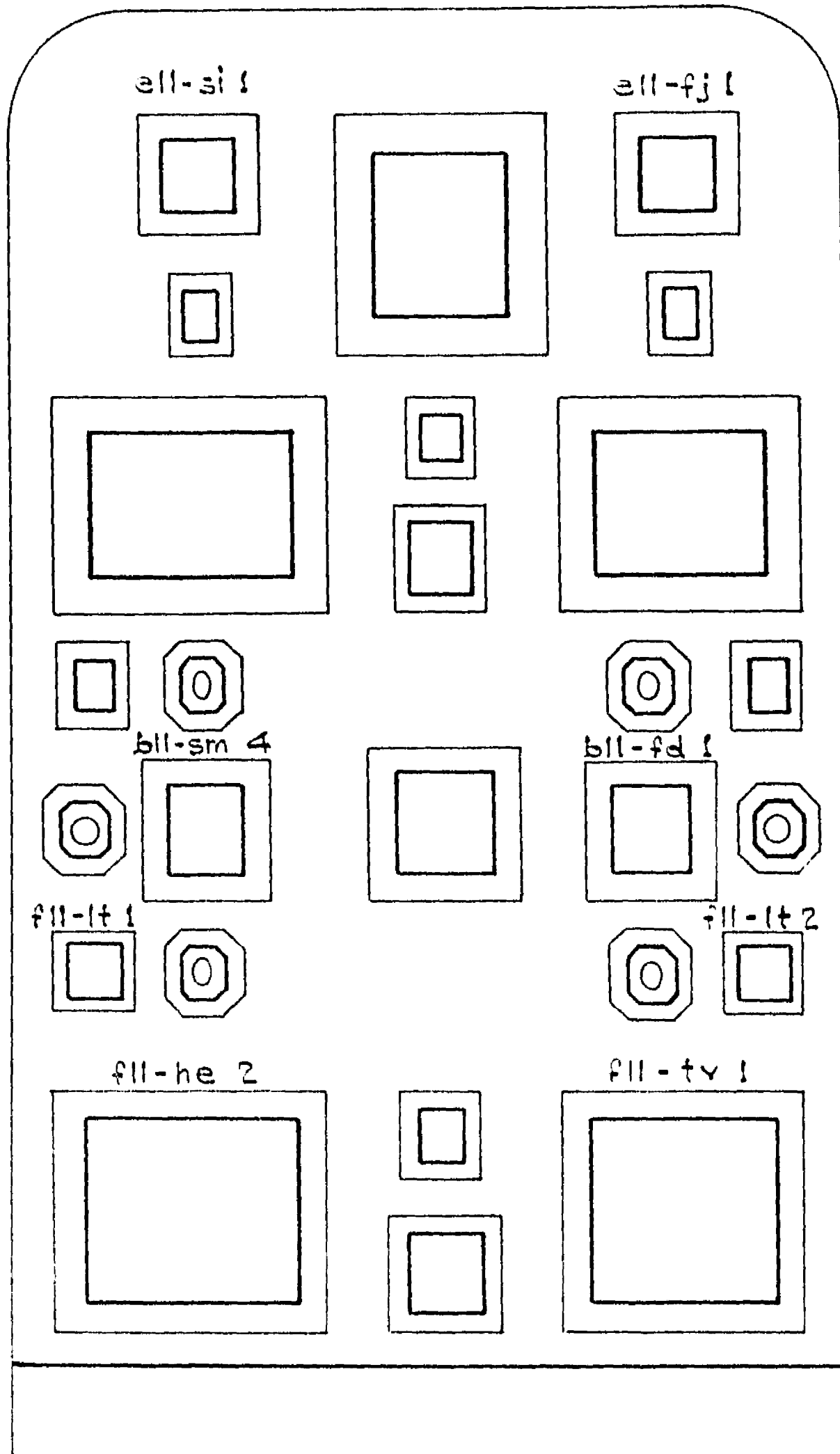
(LOCALIZACION DE OBRAS DE JUAN TINOCO)

CAPILLA DEL ESPIRITU SANTO O DEL OCHAVO (C A T E D R A L D E P U E B L A) PINTURAS DE JUAN TINOCO EN LAMINA DE COBRE

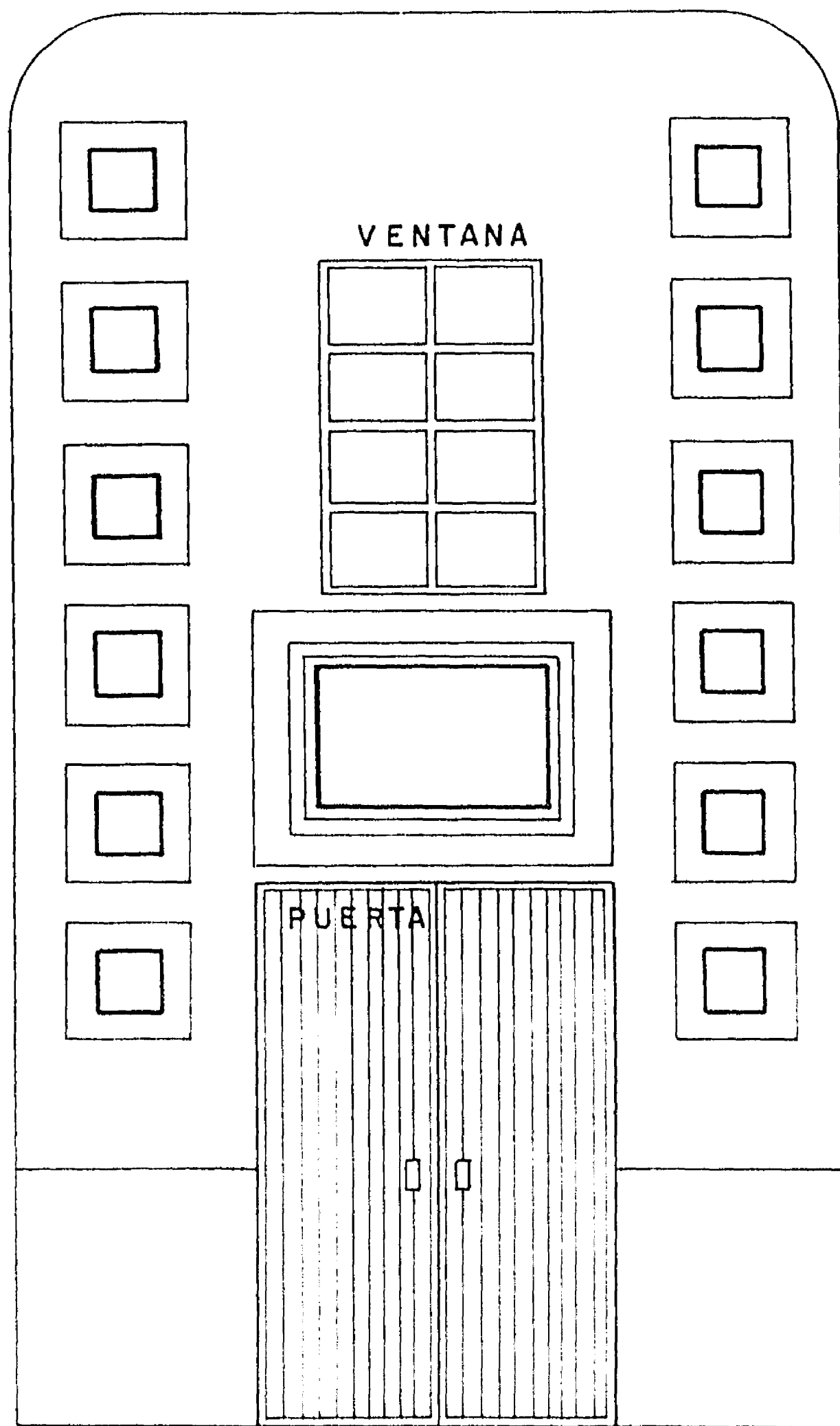




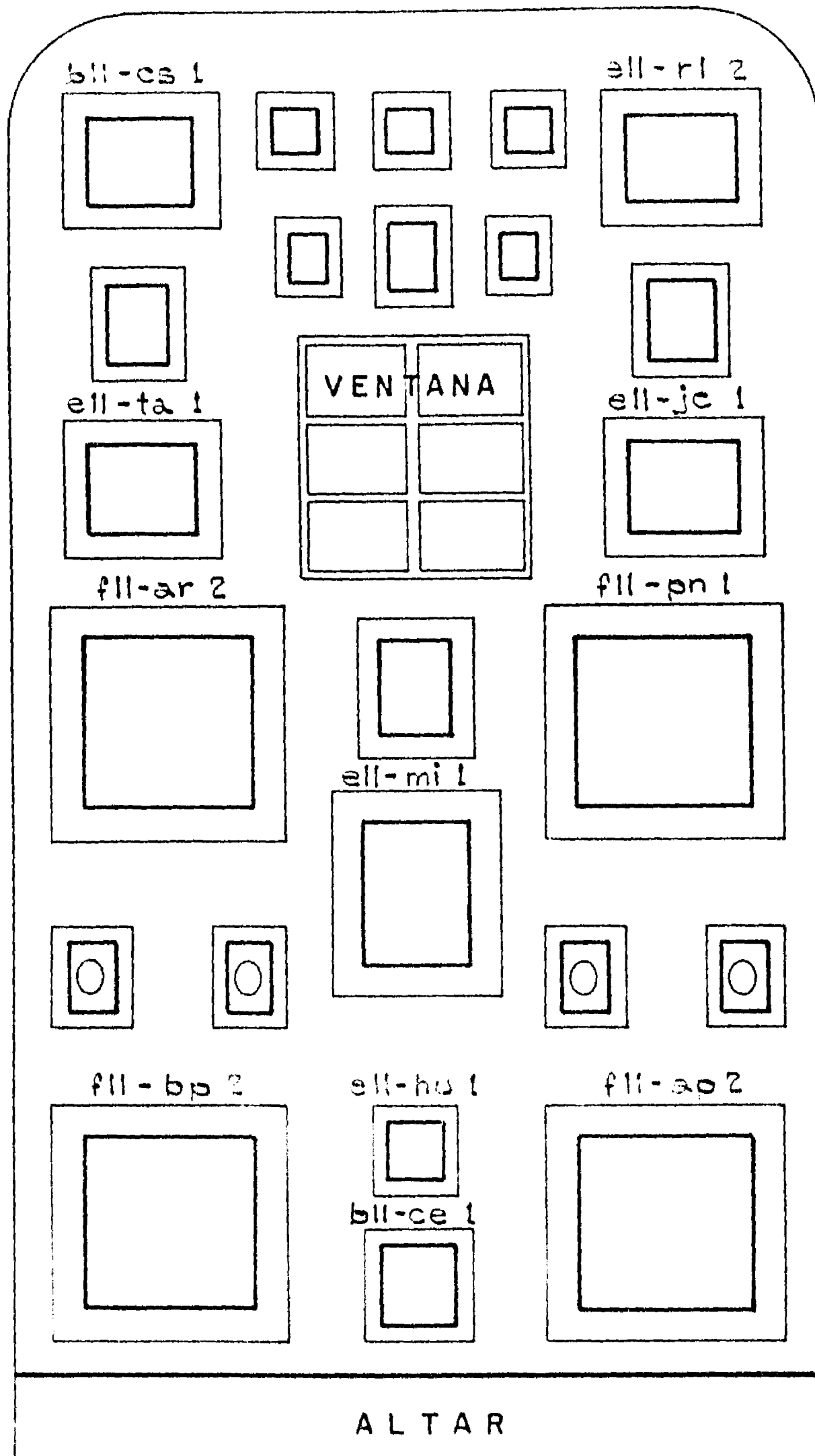
CAPILLA DEL OCHAVO - CATEDRAL DE PUEBLA
PRIMERA SECCION
(CORTE ESQUEMATICO)



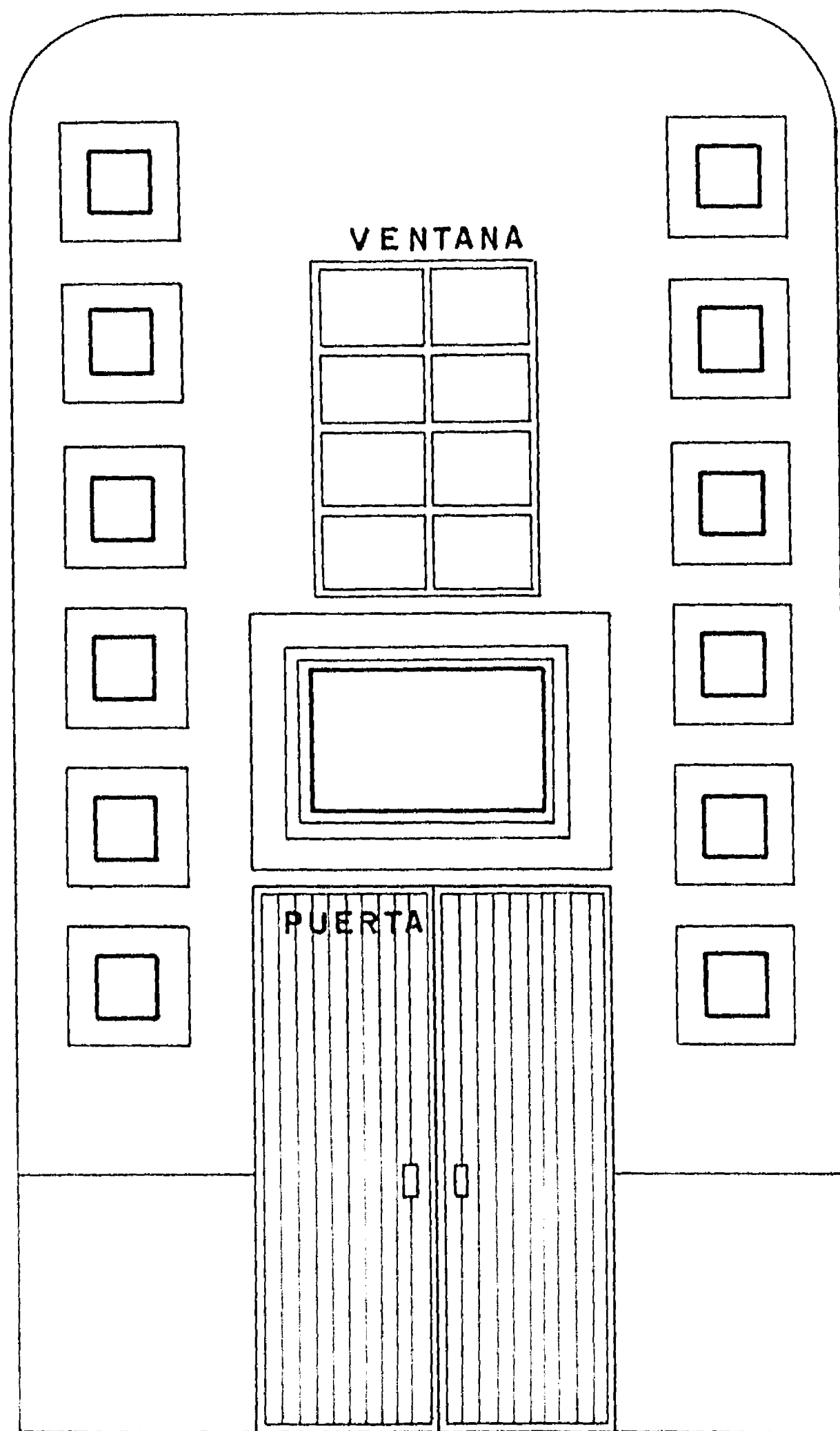
CAPILLA DEL OCHAVO - CATEDRAL DE PUEBLA
 SEGUNDA SECCION
 (CORTE ESQUEMATICO)



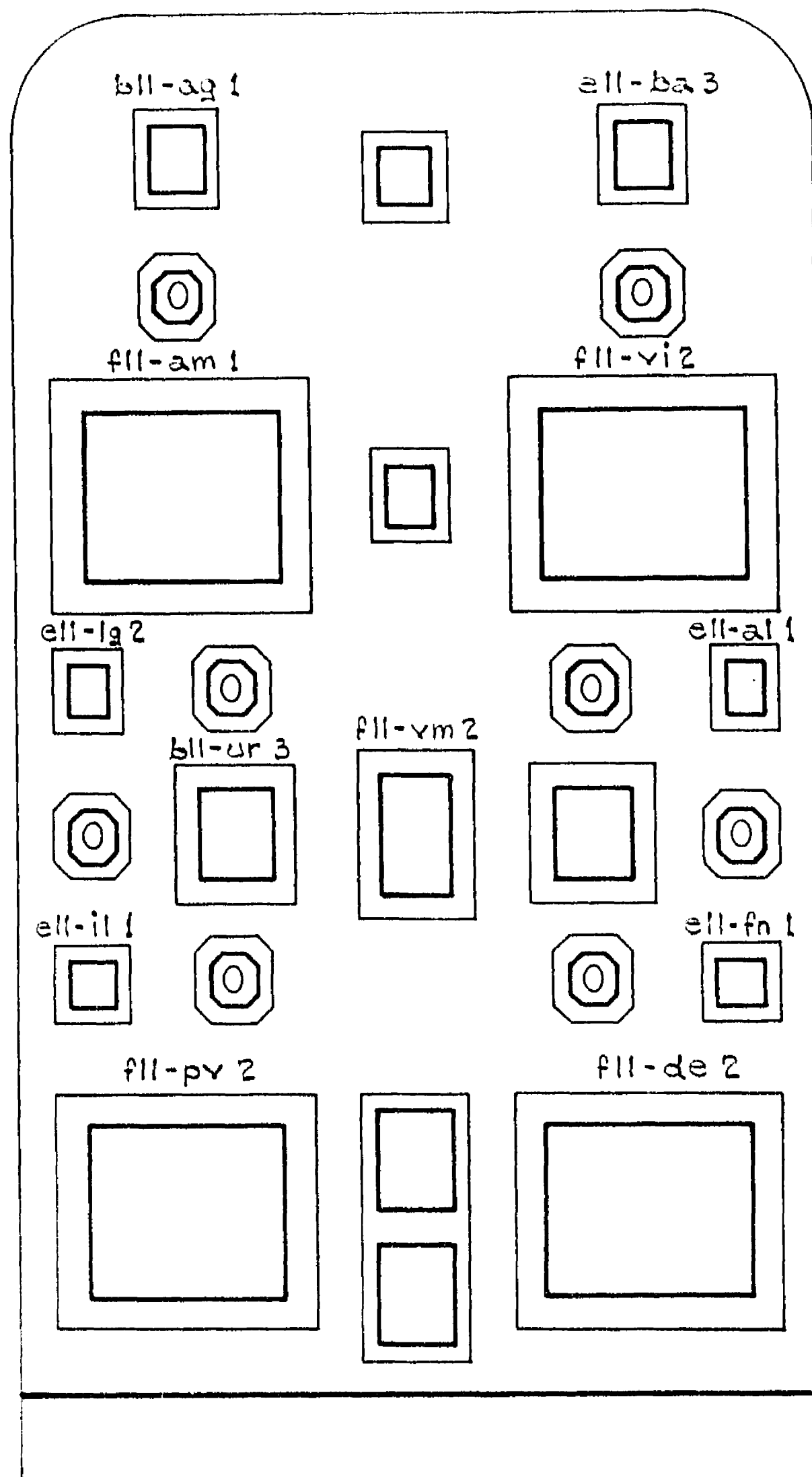
CAPILLA DEL OCHAVO - CATEDRAL DE PUEBLA
TERCERA SECCION
(CORTE ESQUEMATICO)



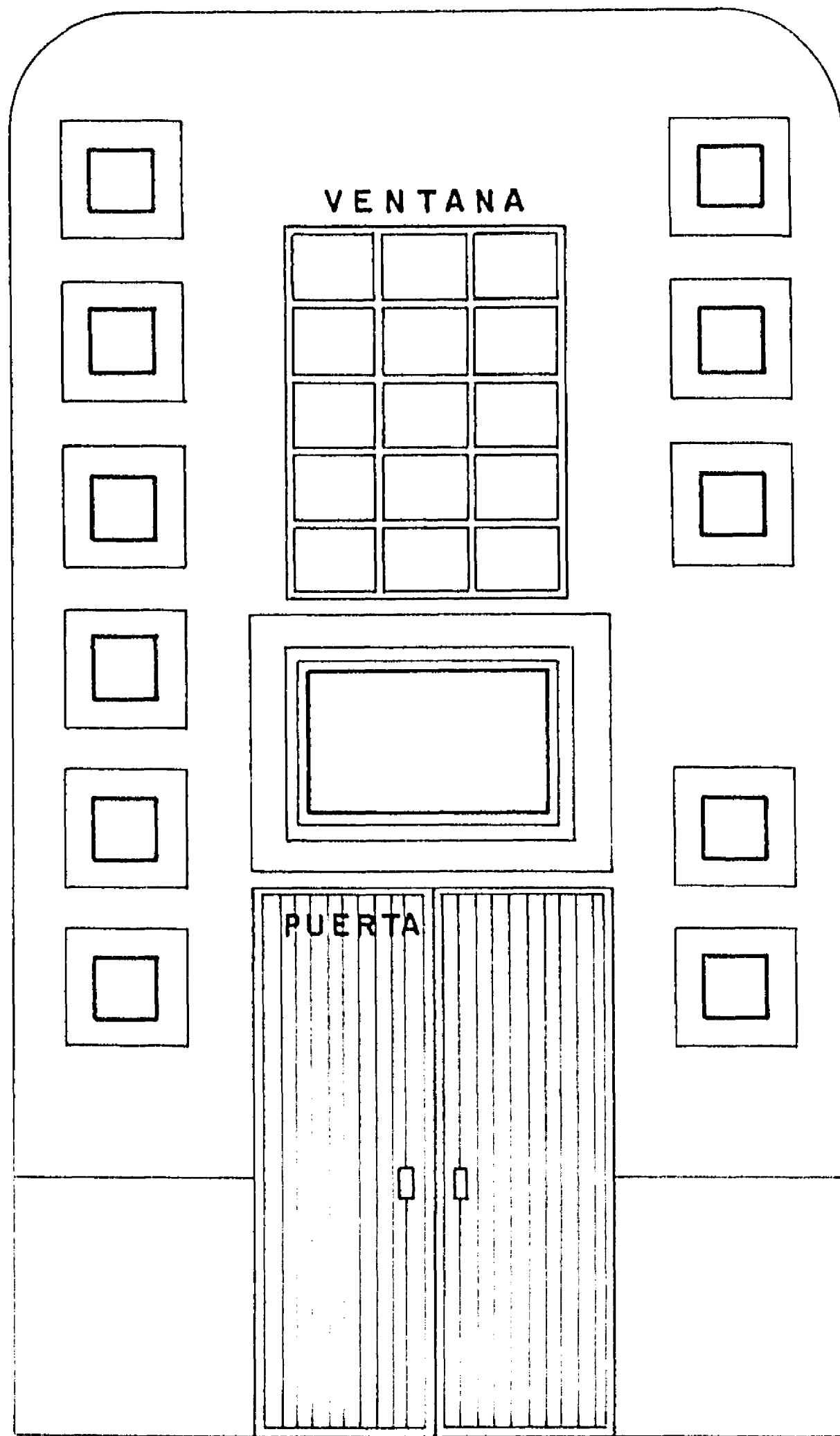
CAPILLA DEL OCHAVO – CATEDRAL DE PUEBLA
CUARTA SECCION
(CORTE ESQUEMATICO)



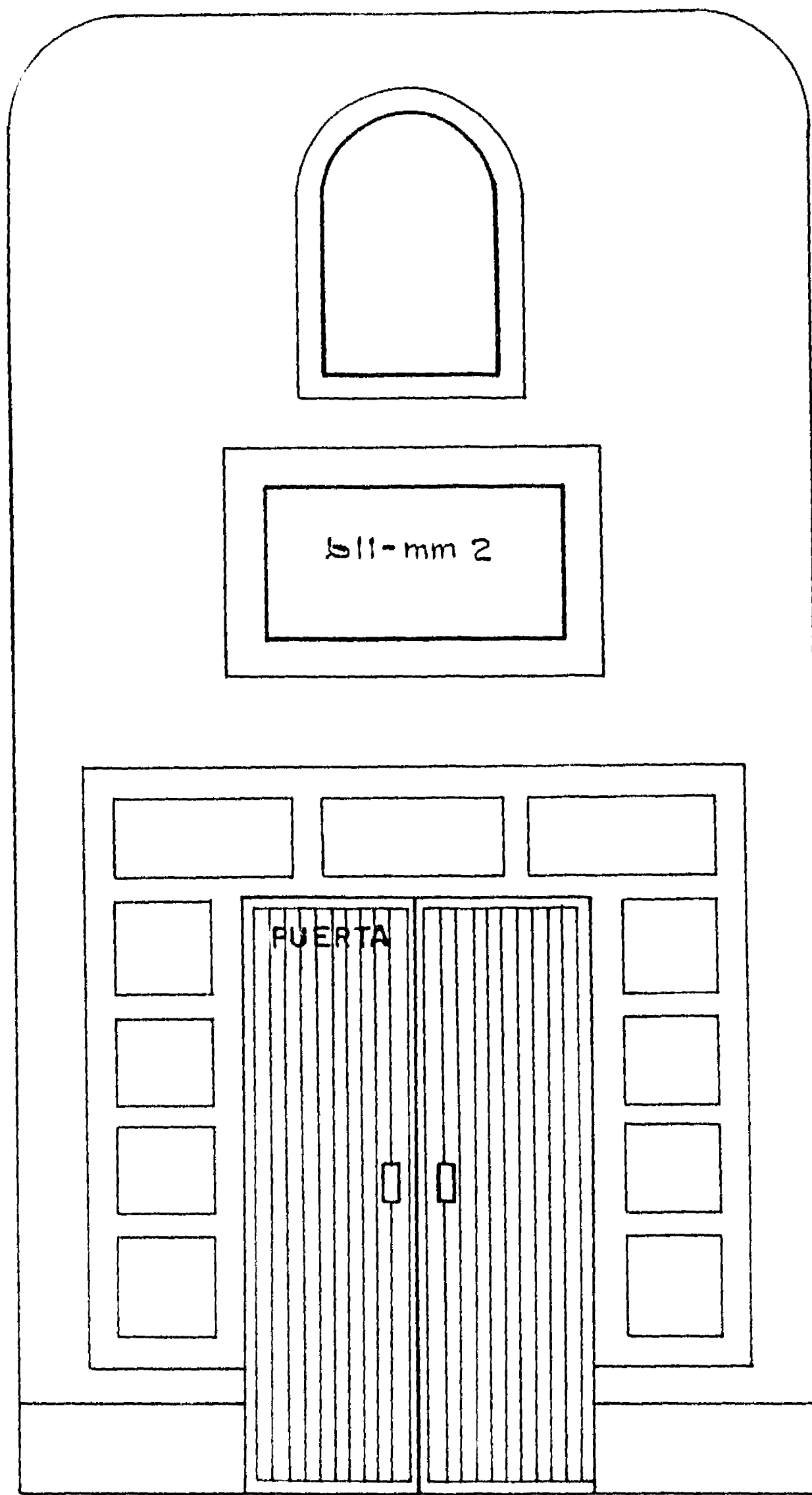
CAPILLA DEL OCHAVO - CATEDRAL DE PUEBLA
QUINTA SECCION
(CORTE ESQUEMATICO)



CAPILLA DEL OCHAVO CATEDRAL DE PUEBLA
 SEXTA SECCION
 (CORTE ESQUEMATICO)



CAPILLA DEL OCHO – CATEDRAL DE PUEBLA
SEPTIMA - SECCION
(CORTE ESQUEMATICO)



CAPILLA DEL OCHAVO CATEDRAL DE PUEBLA
OCTAVA SECCION
(CORTE ESQUEMATICO)

1. Juan Tinoco: *Cristo custodiado por ángeles*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre tela.
4. 220 X 165 cm
5. Capilla de san Pedro Apóstol (al norte del Cípris del Altar Mayor, del lado del Evangelio), sobre la cara poniente del muro G, entre los ejes 1 y 2. (Cfr. croquis de localización), catedral de la ciudad de Puebla.
6. A pesar de lo indicado en los catálogos oficiales, el estado de conservación es regular. No hay reportes de que haya sido restaurado. El lienzo está arrugado sobre el bastidor horizontal inferior. Presenta desprendimientos en la capa pictórica en el tercio inferior del cuadro, lo que le da un efecto de opacidad.
7. No se conocen datos sobre la historia de la obra y resulta difícil proponer una fecha de factura.
8. La obra aparece reseñada en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).² En este documento, la obra recibe correctamente el título de *Cristo rodeado de ángeles* y fue atribuida a Juan Tinoco.

Además, esta obra también aparece reportada en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*.³ donde se le denomina *Divino Preso* y es atribuida a Juan Cerezo (siglo XVII - XVIII), describiéndola en "muy buen estado de conservación".

En el libro *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*,⁴ los autores dicen [...] "en el centro hay un estupendo lienzo que bien se podría titular *El Verdadero Retrato de Jesús*, que aunque no tiene firma y ha sido atribuido a Juan Cerezo, realmente es idéntico al que se encuentra en la sacristía del templo de la Soledad, firmado por Juan Tinoco".
9. La descripción detallada de esta imagen quedó consignada al estudiar la pintura de la iglesia de la Soledad. En este caso, la representación también corresponde a un Nazareno, de frente, con las manos atadas y cubierto con manto parduzco. En esta composición con un eje central, la figura cubre la mayor parte de la superficie pictórica, aunque se logra un balance mediante dos ángeles de cuerpo entero, a cada lado del Cristo. La cabeza de Jesús es circundada por seis querubines, a su vez rodeados por nubes que poseen un particular resplandor.

En esta pintura hay fuertes contrastes de luces y sombras, con un marcado claroscuro en distintos elementos. Los más destacados son los paños de las vestimentas de los tres personajes, sus rasgos fisionómicos, la aureola del Cristo y, particularmente, las alas de los ángeles custodios.
10. Sedesol/1993.
11. Parece extraño que la obra más importante de las dos sobre el mismo tema, por contener la firma del pintor, sea la del templo de la Soledad. Esta parece ser una de las obras que se conservan "por duplicado", aunque en este caso particular no permanecieron ambas en la Catedral. Sin embargo, por los rasgos morfológicos y pictóricos, ambas pinturas fueron realizadas por Juan Tinoco. No se pudo localizar la fuente en la que se inspiró la composición de esta pintura, de corte hierático y arcaizante, aunque parece un tanto exagerada la ficha de Sedesol, al calificarla de "[...] escuela extranjera y quizá copia de una obra del siglo XV".
12. Obra consignada por Sedue (1987).
13. Cfr. ficha tinj-b-xi.cc1.

(1) Hay una ligera discrepancia en las medidas del lienzo, pues en el catálogo de Sedesol aparece de 210 x 160 cm. Las medidas reales que aquí se indican concuerdan con toda precisión con las de la pintura de la iglesia de la Soledad.

(2) Cédula número 140-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 140).

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I, p. 59.

(4) *Op. cit.*, pp. 280 - 281.



Ficha: ell-cl.wri

Catedral - Puebla
(Capilla San Pedro/Evangelio)

" CRISTO CUSTODIADO POR ANGELES "

1. Juan Tinoco: *Reja de la capilla de san Pedro*.
2. Sin firma.
3. Reja de hierro forjado.
4. 1050 X 560 cm
5. Acceso a la capilla de san Pedro Apóstol, entre los muros G y H, sobre el eje 2 (Cfr. croquis de localización), catedral de la ciudad de Puebla.
6. Los catálogos oficiales reportan la pieza como en "buen estado de conservación", a pesar de que a simple vista aparecen zonas de oxidación.
7. El maestro platero José Tinoco Argüello presentó la siguiente solicitud al Venerable Cabildo de la Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles: "Joseph Tinoco de Argüello, maestro del arte de platero, vecino de esta ciudad, digo que por muerte de Juan Bautista Almengor, estaba [sic.] en la plaza de platero de esta Santa Iglesia que el otro servía, y siendo uds. servido de hacerme merced de élla, me obligo a servirla con los mismos cargos y salario que el otro Juan Bautista servía, por lo cual a uds. pido y suplico sea servido de nombrarme en esta plaza en lugar de dicho difunto en esta plaza en que serviré bien y merced que pido a uds."

El permiso solicitado le fue concedido el 17 de diciembre de 1658, "[...] inicialmente para el blanqueo y limpieza y aseo de la plata de la Santa Iglesia, y luego para todo lo que le sea encargado." No se encontró la constancia específica de la fecha en que se fabricó esta estupenda pieza, por lo que queda para estudios especializados sobre platería y herrería. En la cuenta que dieron en la Contaduría de la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles, el maestrescuela, doctor Domingo de los Ríos, y el tesorero, licenciado Luis de Góngora, quedó asentado el testimonio de "[...] obligación de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad de los Angeles contra Joseph Tinoco y Argüello como platero principal de la Catedral, y don Diego Antonio de Aranda como su fiador." ¹

8. Esta pieza aparece descrita en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987). La ficha correspondiente dice que "[...] la reja de hierro forjado que cierra la capilla de san Pedro Apóstol consta de cinco cuerpos y un abanico, y es atribuible a Juan Tinoco." ² Aparentemente, este reporte se basa en unos legajos que existieron en alguna época en el Archivo del Cabildo Catedralicio de Puebla, debido a los cuales se había considerado indebidamente que Juan Tinoco era platero además de maestro pintor.

En el libro de la *Basilica Catedral* ..., se dice que "[...] en la reja se aprecia, en tamaño grande, el emblema pontificio: la tiara con las llaves del reino y la cruz patriarcal: [...] su dedicación [sic.] es de las pocas que no sufrieron cambios a través del tiempo." ³

10. Sedesol/1993.

11. Por no ser una pintura, esta obra bien podría haberse eliminado del presente estudio. Sin embargo, se incluyó por considerar que era necesario desmentir la suposición de que el pintor Juan Tinoco se hubiera dedicado también a otros oficios. Además de las necesarias aclaraciones que aparecen en las secciones de biografía y del árbol genealógico de los mencionados personajes, las noticias históricas aquí reseñadas no se habían divulgado con anterioridad.

12. Obra consignada por Sedue (1987).

13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) Archivo del Cabildo de la Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles. Legajo de manuscritos diversos del "Libro de Cuentas.": Libro 4, caja 1, núm. 10, fojas 118 y sigs.

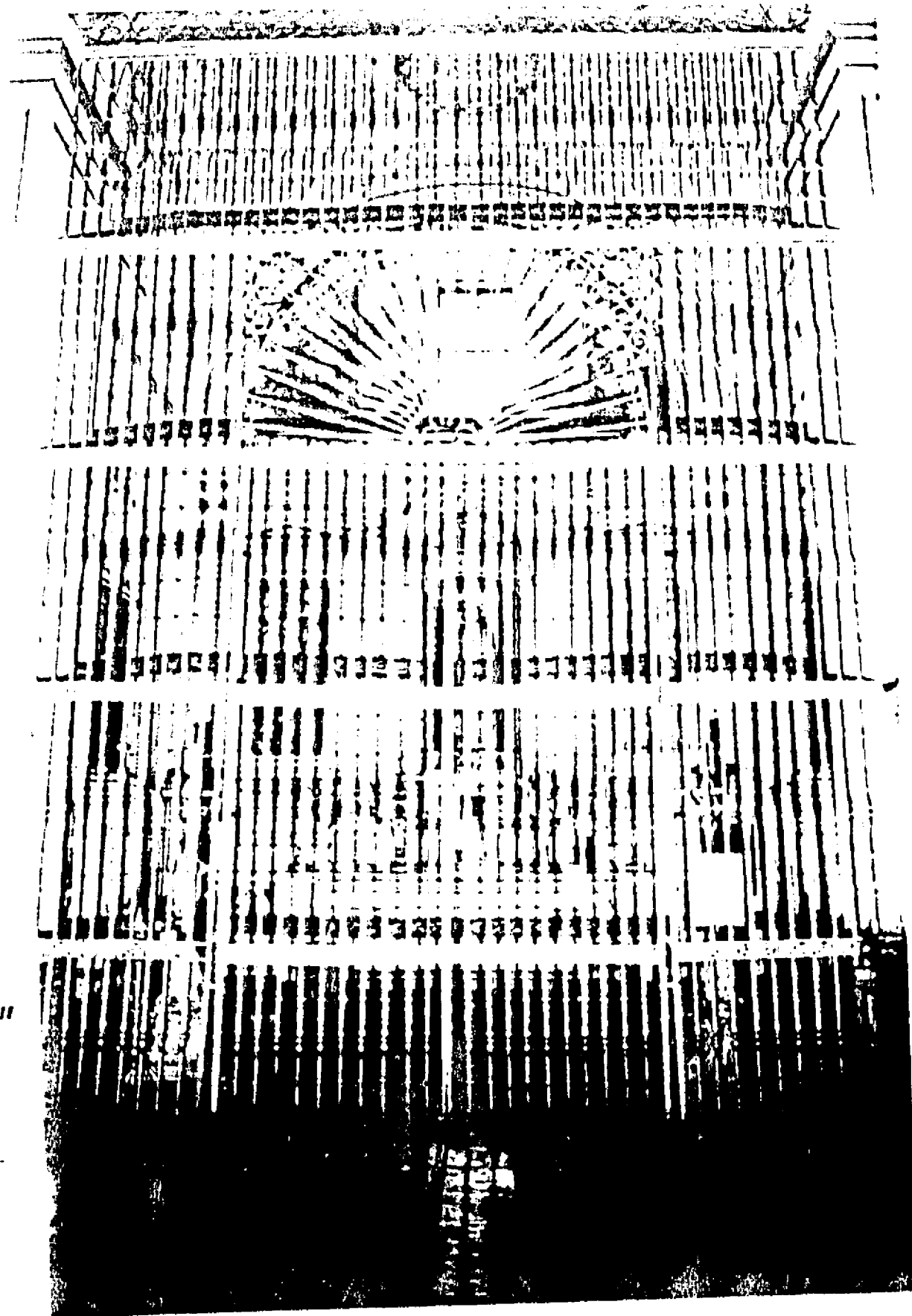
(2) Cédula número 145-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 145).

(3) E. Merlo Juárez, M. Pavón Rivero, J. A. Quintana Fernández, *La Basilica Catedral de la Puebla de los Angeles*, op. cit., p 280.

Catedral-Puebla
(Capilla de San
Pedro/Evangelio)

" REJA DE ACCESO "

Ficha: fl1-rel.wri



Ficha: B11-lo1.wri

1. Juan Tinoco: *Martirio de san Lorenzo*.
2. Firmado Juan Tinoco Ft., con letra cursiva, en el borde inferior derecho.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 38 X 38 cm
5. Capilla de las Reliquias (frente al presbiterio del altar mayor, del lado de la Epístola), catedral de la ciudad de Puebla. Es la decoración de la puerta superior izquierda de la urna central que sirve de relicario, en el altar mayor de la capilla; eje 6, entre los muros F y G (cfr. croquis de localización).
6. Buen estado de conservación. No hay reportes de que haya sido restaurada.
7. Gracias a las investigaciones de Ramón Sánchez Flores, a las que se debe su "aportación histórica" para el libro *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*,¹ hoy sabemos que la actual capilla de las Reliquias originalmente fue dedicada a santa Catarina Mártir, por disposición del obispo Juan de Palafox y Mendoza. Bajo el patronazgo de don Andrés de Carbajal se levantó un retablo dorado dedicado al santo de su mismo nombre. Según esta misma fuente, a finales del siglo XVII el Cabildo Catedralicio decidió trasladar el contenido de la capilla de san Andrés a donde hoy está la capilla del Purísimo Corazón de María, del lado del Evangelio. Fue entonces cuando diversas reliquias fueron llevadas a la actual capilla, de ubicación más adecuada, pues podían ser vistas desde el Altar Mayor durante la celebración de las misas. Por tal razón, fue labrado un nuevo retablo cuyas partes se destinaron a alojar la gran cantidad de reliquias que se habían venido acumulando por donativos de distintos pontífices a la catedral. Durante la época de la moda neoclásica, José Manzo desmanteló toda esa riqueza, para igualar el diseño de la Capilla de las Reliquias con la que está enfrente, es decir, la capilla de Guadalupe.

Según la información disponible, Manzo construyó un retablo neoclásico, conservando en un nicho en el centro un relicario de madera dorada que provenía del altar anterior, de estilo barroco. Esta pieza consta de cuatro puertas decoradas con láminas de cobre pintadas al óleo, de temas religiosos.

No se conoce la fecha exacta ningún detalle relativo al encargo de las pinturas, pero si la información anterior es cierta, podemos inferir que las láminas de cobre fueron pintadas alrededor de 1685. Ello sería cierto en el caso de que el lote hubiera sido un encargo global para la catedral, ya sea porque habían sobrado del Ochavo, o simplemente por haber coincidido con la fecha de decoración de la capilla de las Reliquias.

8. La obra aparece reseñada en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).² En dicho documento se dice que "[...] la pintura está enmarcada en madera dorada, y en conjunto con otras tres pinturas parece proceder de un antiguo retablo barroco".

Además, esta obra también se reportó en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,³ en la que se le califica indebidamente como pintura "anónima".

9. En esta imagen, san Lorenzo fue representado en el momento de su martirio.⁴ El santo, semidesnudo, está reclinado sobre una parrilla bajo la cual arden vigorosas llamas. A un lado, en la penumbra, uno de sus captores vigila el fuego, mientras que un ángel desciende para entregarle una corona y una palma del martirio, que el santo se estira para alcanzar. Sería interesante conocer la fuente de inspiración que utilizó el pintor para la composición -la cual desgraciadamente no se ha podido identificar-, pues el cuerpo del santo presenta un magnífico escorzo, con las piernas extendidas hacia el espectador.

Por la temática representada, esta pintura es francamente tenebrista, pues el foco de luz es el cuerpo del propio santo, mientras que las flamas transmiten un tono rojizo a la acción, más que proporcionar verdadera iluminación, de manera a todas luces intencional. El entorno del santo queda totalmente inmerso en la oscuridad, con excepción de las carnaciones del ángel.

10. Sedesol/1993.

11. La atribución ya quedó explicada

12. Obra consignada por Sedue (1987).

13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) *Op. cit.*, págs. 214 - 217.

(2) Cédula número 414-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 414).

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I, pág. 157.

(4) *Cfr.* el apéndice hagiográfico.



Ficha: bll-101.wri

Catedral - Puebla
(Capilla de Reliquias/Epístola)

" MARTIRIO DE SAN LORENZO "

Ficha: e06-ur2.wri

1. Atribución a Juan Tinoco: **Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes - Capilla de las Reliquias, Catedral, Pue.**¹

2. Sin firma.

3. Óleo sobre lámina de cobre.

4. 38.0 X 38.0 cm

5. Capilla de las Reliquias -quinta capilla hornacina, del lado de la Epístola-, de la Catedral de Puebla, Pue. Es la pintura superior derecha, de las cuatro que decoran el fragmento de retablo del nicho principal en el segmento central de la capilla.

6. Buen estado de conservación. No se conoce ninguna restauración.

7. Merecería la pena profundizar el estudio de la historia de la Capilla de las Santas Reliquias. A finales del siglo XVII, el cabildo decidió hacer cambios y trasladar el contenido de lo que hasta entonces había sido la "Capilla de san Andrés", a la parte del Evangelio, quedando donde hoy está "El Dulce Corazón de María". Fue entonces cuando se trajeron diversas reliquias a esta capilla, de ubicación privilegiada por estar colocada directamente frente al presbiterio del altar mayor. Sin embargo, hasta ahora no se conocen los pormenores del encargo de estas pinturas, ni de su ubicación original.

8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces SEDUE, en 1987).² También aparece reseñada en el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles, en la que se le describe como pintura anónima.³ Al describir la modificación que José Manzo y Jaramillo hizo para convertir el antiguo retablo barroco en un retablo neoclásico, el texto de Merlo *et. al.* dice lo siguiente:

"El retablo, de tan neoclásico que se quiso fabricar, resultó barroco (...) al centro, hay un enorme nicho de madera en cuyo fondo se quedaron fragmentos del retablo antiguo, que se dejó simplemente para enmarcar unas pinturas sobre lámina de cobre de apenas 0.38 m. por 0.38 m.; (...) la famosa mártir Santa Úrsula acompañada por otras santas doncellas, a punto de ser muertas por alfanje y flechamiento, de parte de los irredentos [sic.] paganos (...) Todas estas pinturas son de Juan Tinoco, un afamado artista poblano del siglo XVII, cuyas obras en miniatura fueron acaparadas para esta capilla y la del Ochavo".⁴

9. La descripción hagiográfica e iconográfica de la representación de santa Úrsula ha quedado descrita en la ficha *tinj-b-xi-ur1*. Como ha quedado señalado, esta pintura de la Capilla de las Reliquias es exactamente igual a la que existe sobre el mismo tema en el Ochavo. Sin embargo, aunque Eduardo Merlo *et. al.* no dudan en atribuir esta obra al pincel de Juan Tinoco, el oficio y calidad son muy diferentes. Por su colorido, la dureza de los rostros, la ausencia de detalles y el pobre manejo de la luz, podría pensarse que la lámina de las Reliquias es una obra de taller, una copia o nada más que un ensayo previo -casi inacabada-, de menor calidad.

10. SEDESOL/1993.

11. El estilo pictórico, aunque de menor calidad en general, sí corresponde con el de las obras de Tinoco, sobretodo en lo relativo a manos y rostros. Los angelillos son distintos a los del modelo grabado -idénticos a los del Ochavo-, como si se hubiera querido simplificarlos en este caso. La luz y los colores son mucho menos llamativos, pero la paleta también corresponde a la generalmente empleada por Tinoco. En suma, puede confirmarse la atribución a Juan Tinoco.

12. Obra consignada por SEDUE (1987).

13. *Cfr.* la ficha *b11-ur1*

(1) Por desgracia, al igual que las otras pinturas que pertenecen a esta capilla, esta obra no pudo analizarse a corta distancia para el presente estudio. Por esa razón, aún permanecen algunas dudas que merecerían aclararse con un estudio más profundo.

(2) *Op. cit.* Cédula número 415-1551 del inmueble 58 (Registro SEDESOL número 415). La obra se identifica como *Santa Úrsula mártir*, y la ficha completa dice: *La santa que viste corona y capa de armiño [sic.] está arrodillada con otra doncella [sic.]; ambas miran como son degolladas otras mujeres por hombres que empuñan alfange, arco y flecha.*

(3) Gobierno del Estado de Puebla / I.N.A.H. *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, tomo I, pág. 158393, núm. de inventario 21114001-0000-240.

(4) E. Merlo, M. Pavón, J.A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Alai, 1991, p. 215.



Ficha: ell-ur2.wri

Catedral - Puebla

(Capilla de las Reliquias/Epístola)

" MARTIRIO DE SANTA URSULA "

Ficha: b11-ol1-wri

1. Juan Tinoco: *San Pedro recibiendo las llaves del Reino*.
2. Firmado: "JUN TINO^{CO} FT"., con letra de molde, en el ángulo inferior izquierdo.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 38 X 38 cm
5. Capilla de las Reliquias (frente al presbiterio del altar mayor, del lado de la Epístola), catedral de la ciudad de Puebla. Es la decoración de la puerta inferior izquierda de la urna central que sirve de relicario, en el altar mayor de la capilla; eje 6, entre los muros F y G (cfr. croquis de localización).
6. Regular estado de conservación. Por desgracia, muestra algunas pérdidas de capa pictórica en los bordes, cerca del marco, por oxidación más acelerada del soporte en dicha zona. Ello dificulta el proceso de identificación de la firma. No ha sido restaurada.
7. La información histórica disponible quedó descrita en la ficha que corresponde al *Martirio de san Lorenzo*, de esta misma serie (cfr. tinj-b-xi.lo1).
8. La obra aparece reseñada en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).¹ La cédula correspondiente menciona que, como en el caso de las otras tres pinturas, proviene de un antiguo retablo barroco sustituido por el actual.
Esta obra también se fue reportada en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*.² como *Cristo con san Pedro* y calificada indebidamente al igual que el resto de la serie como de "autor anónimo".
Finalmente, Eduardo Merlo et al. describen con acierto esta obra, al ocuparse de la referida capilla.³
9. En esta imagen san Pedro está arrodillado a los pies de Jesucristo, quien majestuosamente le está entregando dos llaves de largo vástago. alrededor de a ambos personajes hay un rebaño de ovejas, representadas con ojos y forma que parecen de rasgos casi humanos. Además de la aureola del Cristo, llama la atención el paisaje en el que se combinan tonos azules y verdes para representar una arboleda, nubes y colinas en lontananza.
Los rostros del Cristo y de Pedro poseen las mismas características que semejan la repetición de recetas fijas. Aparecen los elementos acostumbrados; rostros ovalados dibujados de tres cuartos de perfil, párpados almendrados, nariz recta, puntos brillantes colocados en lugares previsibles -tales como la punta de la nariz, los nudillos, etc.-, barba puntiaguda y separada en dos mechones -especialmente en el Cristo- y otros.
La ropa de los personajes y el trazo de los follajes son perfectos ejemplos del dominio del pintor de la técnica del claroscuro. En el caso de los pliegues de los paños, se pasa de profundas y oscuras arrugas a zonas iluminadas tan brillantemente que casi pierden el color.
10. Sedesol/1993.
11. La serie completa está compuesta por el *Martirio de san Lorenzo*, el *Martirio de santa Úrsula*, *San Pedro recibiendo las llaves del Reino* y *La aparición de Jesús a santa Bárbara*.
12. Obra consignada por Sedue (1987).
13. Cfr. fichas tinj-e-xi.ur2, tinj-b.-xi.lo1 y tinj-e-xi.ba2.

(1) Cédula número 416-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 416)

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I., pág. 156.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, pág. 215.



Ficha: 011-p11.wri

Catedral - Puebla
(Capilla de Reliquias/Epístola)

" SAN PEDRO RECIBIENDO LAS LLAVES DEL REINO "

Ficha: e11-ba2.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Bárbara y el Cordero Pascual*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 38 X 38 cm
5. Capilla de las Reliquias (frente al presbiterio del altar mayor, dellado de la Epístola), Catedral de la ciudad de Puebla. Es la decoración de la puerta inferior derecha de la urna central que sirve de relicario, en el altar mayor de la capilla; eje 6, entre los muros F y G (cfr. croquis de localización).
6. Regular estado de conservación. Por desgracia, muestra algunas pérdidas de capa pictórica en la esquina inferior izquierda, zona donde parece haber estado la firma. No ha sido restaurada.
7. La información histórica disponible quedó descrita en la ficha del *Martirio de san Lorenzo*, de este mismo conjunto pictórico (cfr. tinj-b-xi.101).
8. La obra aparece reseñada en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cutural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).¹ La cédula correspondiente no menciona ninguna procedencia y estipula que "[...] al fondo hay una torre, que es la que permite identificar a la joven mártir."

Sin embargo, en el reporte del *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,² aparece titulada como Cristo con santa Inés, y calificada de la misma manera que el resto del conjunto, es decir, como de "autor anónimo".

Al ocuparse de la capilla en cuestión,³ los autores de la *Basilica Catedral ...* consideran que en esta obra se ha representado a santa Bárbara, puesto que aparece "la torre que es su símbolo".

9. La santa está arrodillada a los pies de Jesucristo, lleva corona y palma como símbolos de martirio, aceptando la oveja que Él le ofrece en brazos, mientras que un pequeño rebaño se esparce alrededor de ambos. La figura de Jesús está colocada en proporción áurea; a la izquierda, para enmarcar la composición, hay un árbol de elevado follaje, mientras que atrás de la santa el paisaje se extiende hacia el horizonte, hasta llegar a un grupo de casas. En medio de ellas, se levanta una torre, claramente distinguible. Aunque enmascaradas entre el juego de luces y sombras, en la torre se alcanzan a distinguir tres ventanas.

Independientemente de la vegetación, los colores predominantes son distintos tonos de rosa y azul, con los que se establece un equilibrio entre las vestiduras, el fondo de nubes y el paisaje de vegetación. Curiosamente, ambos personajes están vestidos con túnica rosa y manto azul. El claroscuro más evidente se da en el follaje del árbol y el resto de las plantas, creando un efecto de luminosidad en la aureola del Cristo.

En lo relativo a la fisonomía, es notorio el rostro de las ovejas -sobre todo la que va en brazos- pintados de la misma manera que los de Jesús y los de la mujer: ojos ovalados de párpados grandes, mirada lateral y una faz -morro en este caso- que termina en una mancha de color claro. La cara de Jesús lleva una barba puntiaguda que remata en dos mechones triangulares separados, como en muchas otras representaciones.

En mi opinión, el personaje representado en esta pintura es santa Bárbara. Según se describe con detalle en el Apéndice hagiográfico, a santa Inés se la asocia tradicionalmente con la representación del cordero, como claro símbolo de Cristo,⁴ pero no tiene una torre como atributo iconográfico.

En cambio, a santa Bárbara se la asocia con una torre, precisamente con tres ventanas.⁵ En este caso particular no aparece en la torre el rayo que fulminó al pagano padre de santa Bárbara como castigo por martirizar a su hija. Sin embargo, la hagiografía la señala como el único santo femenino que lleva como atributo el cáliz y la hostia consagradas, en recuerdo a su último deseo,⁶ pues al momento de morir la santa pidió la gracia del Sacramento para todos los que recordaran su martirio.⁷

Por lo tanto, esta representación es una alegoría del momento en que, por su martirio, se concede a santa Bárbara la gracia de ser transmisora del Cordero Pascual, recibido directamente de Cristo, a quienes la recuerden. Ello se confirma por el simbolismo de la escena representada, de acuerdo con la vida de la santa, y no únicamente con base en un atributo iconográfico.

10. Sedesol/1993.

11. El conjunto de la parte central del retablo del Altar Mayor de la capilla de las Reliquias está compuesto por el *Martirio de san Lorenzo*, el *Martirio de santa Úrsula*, *San Pedro recibiendo las llaves del Reino* y *Santa Bárbara y el Cordero Pascual*.

12. Obra consignada por Sedue (1987).

13. Cfr. fichas tinj-e-xi.ur2, tinj-b-xi.101 y tinj-b-xi.pl1.

(1) Cédula número 417-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 417).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I, p. 157.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, p. 215.

(4) El Evangelio según san Juan, (1:29) relata el pasaje de la vida de Cristo en el que se le describe como "[...] el Cordero de Dios, que limpia los pecados del mundo".

(5) Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau (*La Bible et les Saints*, Flammarion, 1990, p. 56) relatan como, al convertirse al cristianismo, Bárbara mandó abrir una tercera ventana a la torre donde estaba encerrada, como símbolo de la Divina Trinidad.

(6) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, N.Y., 1961, p. 107.

(7) De ahí que santa Bárbara sea la garante de una "buena muerte" para aquellos a quienes protege.



Fecha: ell-ba2.wri

Catedral - Puebla
(Capilla de Reliquias/Epístola)

" SANTA BÁRBARA Y EL CORDERO PASCUAL "

1. Juan Tinoco: *Lavatorio de Pies*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 75 X 96 cms
5. Capilla de la Preciosa Sangre de Cristo (segunda capilla, a partir de la puerta principal de acceso, del lado del Evangelio), catedral de Puebla. Ubicada en el extremo izquierdo de la predela del retablo del altar mayor de la capilla, eje 1, entre los muros B y C (*cf.* croquis de localización).
6. Regular estado de conservación. La capa pictórica se ve algo oxidada, a simple vista. No parece haber sido restaurada.
7. Eduardo Merlo et al. reportan que esta capilla -denominada del Santo Cristo y que nunca cambió de advocación- originalmente tuvo un retablo dorado que se construyó en 1675 "[...] ya adornado con una serie de pinturas sobre lámina de cobre".¹ El retablo fue renovado en el siglo XVIII, junto con los dos laterales. Todo ello desapareció con el advenimiento de la moda neoclásica: en 1851 el arquitecto José del Castillo "remodeló" el recinto, dejándolo como se ve en la actualidad. Las pinturas que hoy se encuentran en la predela del retablo principal son las láminas de cobre que probablemente provienen de los retablos barrocos. Debido a su advocación, toda la obra pictórica y escultórica que adorna la capilla se refiere a temas cristológicos.
8. La obra aparece en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Sedesol (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).² La descripción iconográfica no es muy precisa, y la cédula dice que "[...] sin estar firmada, algunos la atribuyen al pintor Juan Tinoco". Por desgracia, no se especifica a quiénes se les debe tal atribución.

En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,³ aparece como óleo sobre tela, y está descrita como "pintura anónima del siglo XVII".
9. Apegándose al texto bíblico (Evangelio según san Juan: 13, 4-9), la imagen representa a Jesús, rodeado por sus discípulos, en los preparativos de la Última Cena, lavándole los pies a Simón Pedro, el cual se reconoce por su avanzada edad y la calvicie de escasos cabellos blancos. Por su actitud, el discípulo es representado en el momento de objetarle al Maestro, diciéndole "Tú, Señor. ¿me vas a lavar los pies a mí?".

Me permito discrepar con las anteriores atribuciones, varias peculiaridades que no aparecen en ninguna obra de Juan Tinoco. Por ejemplo: el fondo está constituido por elementos arquitectónicos de buen dibujo, casi académico; colocar una pared, con una arista vertical que la separa de las grandes arcadas horizontales, resulta prácticamente clasicista; hay un lenguaje tenebrista, con una fuente de luz que irradia del ángulo superior izquierdo del cuadro hacia la cabeza y pies de Pedro, alcanza la cara y los brazos de Jesús, deja un gran espacio oscuro y vacío y luego hace resaltar a dos sorprendidos discípulos; la pincelada, empaste y colorido son distintos, por último, la manera de dibujar rostros, manos y pies -elementos fundamentales en la composición- es completamente diferente a la de otras obras atribuibles a Tinoco.

En suma, por sus características formales y técnicas, opino que esta obra no puede ser atribuida a Juan Tinoco. Sin embargo, por el tratamiento de los elementos arquitectónicos y, sobre todo, por esa característica tan particular de sugerir un espacio intermedio mediante una zona poco iluminada, esta obra recuerda la del pintor francés Nicolás Poussin (1594-1665).⁴ Una posible explicación es que esta obra haya sido copia de una pintura europea de mediados del siglo XVIII, que se importó a la Nueva España en el momento en que se estaba construyendo el retablo donde hoy se encuentra.
10. Sedesol/1993.

11. Las cuatro pinturas que se pueden considerar como un mismo conjunto son el *Lavatorio de pies*, una *Resurrección de Lázaro*,⁵ una *Última Cena* y una *Cena de Emaús*. En vista de que todas ellas tienen las mismas características, se decidió no presentar en este estudio una ficha separada para cada una de ellas, pues comparten la misma información del *Lavatorio de pies*.⁶ Se ha preferido agruparlas, especialmente por no ser obras de Tinoco.⁷

12. Obra consignada por Sedue (1987).

13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Alai, Puebla, 1991, pág. 246 - 252.

(2) Cédula número 253 -1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 253).

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, 1988, t. I., pág. 12.

(4) Queda para futuros estudios confirmar o desmentir la afirmación de Merlo, et al. para quienes, por lo menos, *La cena de Emaús*, podría ser del propio Villalpando. En mi opinión, las cuatro pinturas provienen del mismo pincel.

(7) El catálogo del INAH establece la *Resurrección de Lázaro*, *Última Cena* y *Bodas de Canáan*, como anónimas del siglo XVIII.



Ficha: fl1-lpl.wri

Catedral - Puebla
(Capilla Preciosa Sangre de Cristo/Evangelio)

" LAVATORIO DE PIES "

Ficha: b11-mm1.wri

1. Juan Tinoco: *Éxtasis de santa María Magdalena*.
2. Firmado Juan Tinoco, borde inferior, entre los pies de santa María.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 146 X 211 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ocho de la Iglesia Basílica Catedral de Puebla. Situada en la séptima sección del octágono, en la parte inferior central del muro sobre la puerta de acceso.
6. Según el reporte de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural ¹, la superficie que corresponde al vestido de santa Marta presenta desfoliación de la capa pictórica.
7. Esta obra parece encontrarse en el mismo sitio desde que fue encargada.
8. Además del referido *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, ² esta obra aparece reportada en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*. ³ Aunque ambas fichas presentan discrepancias en cuanto al estado de conservación de la pintura, en ambas se menciona a Juan Tinoco como el autor.
9. Los datos biográficos e iconográficos de santa María Magdalena quedaron registrados en la ficha tinj-e-vii.mm1. En esta representación, María Magdalena aparece como ermitaña penitente, en el interior de una cueva. La santa está recostada al pie de un crucifijo, con el cuerpo de tres cuartos ligeramente levantado, apoyando uno de los codos sobre un libro abierto. Alrededor del texto sagrado aparecen los atributos iconográficos de la santa penitente: un cráneo, símbolo de la naturaleza transitoria de la vida en la tierra, en el sentido de la vanidad de las cosas terrenas. En el caso de los ermitaños, Ferguson señala que las calaveras también se emplean para sugerir la contemplación de la muerte. ⁴ A un costado de la figura se encuentra el tarro de alabastro lleno de unguento que desde el Renacimiento se utilizó para recordar el pasaje en que María Magdalena ungió los pies de Jesús y los secó con su cabello (Juan 12:3). ⁵ El atributo del cabello largo también aparece, del tradicional color cobrizo, aunque en este caso recogido en forma de trenzas que asoman por debajo de la capa que la cubre desde la cabeza hasta los pies.

A la izquierda de la santa aparece la figura de san Agustín, fácilmente identificable por su hábito y la tiara de obispo, sosteniendo en su mano a la iglesia. De acuerdo con el padre Gutiérrez, la presencia del santo se justifica por su liderazgo en el establecimiento del monacato primitivo, siendo por lo tanto modelo para la vida eremítica en materia de pobreza individual. ⁶

A la derecha de María Magdalena aparece representada su supuesta hermana, Marta de Betania. Según la leyenda, después de la muerte del Salvador, los hermanos María Magdalena, Marta y Lázaro se embarcaron en un bote que desembarcó milagrosamente cerca de Marsella, en Francia. Ahí, Marta convirtió al pueblo de Aix y los libró de un pavoroso dragón que destrozaba los campos de cultivo. En esta representación, Marta aparece en compañía de María Magdalena durante su reclusión como ermitaña en la cueva de Sainte-Baume, en los Alpes franceses. Es fácil identificar a Marta porque aparece con su tradicional atributo, que es un dragón a sus pies, aunque en lugar de tener el recipiente con agua bendita con la que venció al monstruo -dragón o serpiente son representaciones indistintas en la iconografía-, porta un crucifijo.

Para enfatizar su arrepentimiento, el éxtasis místico de María Magdalena aparece representado con un rompimiento de gloria en el que aparece un coro angélico para confortar a la santa, imagen ejemplar de la pecadora arrepentida y santificada.

En esta representación, la vestimenta de la santa no tiene el tradicional color violeta que simboliza el amor verdadero o la pasión y sufrimiento, típicos de los santos penitentes. ⁷ En este caso tampoco aparece la corona de espinas que a veces es un atributo del personaje.

La composición de esta pintura se basa en una figura horizontal en sección áurea, con dos verticales en los extremos. El tercio superior del cuadro, también en sección áurea, queda enfatizado por un claroscuro bastante violento por el rompimiento de gloria, suavizado hacia los extremos por un paisaje idealizado con arquitectura de tipo europeo. El perfil de las casas con techos de dos aguas y las agujas de los templos contrastan con la escena que supuestamente se desarrolla en el interior de la cueva.

El movimiento está dado por la ondulante figura tendida en el suelo, que muestra la desnudez de sus pies y brazos, así como por el magnífico detalle de los paños que conforman el ropaje. Además de las formas, el rico colorido de las vestimentas de los tres santos se contraponen con el cielo del paisaje y el rompimiento de gloria, estableciendo un discurso constructivo a base de contrastes luminosos.

La técnica preciosista empleada por Juan Tinoco en sus pinturas sobre lámina de cobre, de la cual ésta es un ejemplo típico, permite identificar algunos rasgos distintivos del pintor, que pueden considerarse algo así como su segunda firma. Uno de los elementos más evidentes es la forma en que maneja la luz. El claroscuro que aparece en el delineado de los paños, los contrastes entre detalles del paisaje, y la precisión en el dibujo de dedos, rostros y ángeles resultan absolutamente característicos. Por ejemplo, el rostro de ambas santas en esta pintura resulta uniforme con el de otras representaciones de Tinoco: faz ovalada, de grandes pabellones, párpados que cubren ojos más bien saltones, boca pequeña y labios expresivos. La forma de pintar manos y pies también blancuzca, extremidades más bien huesudas, dedos finos, dibujo muy preciso de cada falange y, sobre todo, los nudillos aparecen generalmente muy bien dibujados, con un toque de pintura de color claro para representar el nudillo de cada dedo.

Cabe señalar que en esta pintura uno de los integrantes del coro angelical - perfectamente bien representado en cuanto a instrumentistas y cantores-, es una perfecta réplica del angelillo que sostiene la cartela del retrato del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. En la obra de Tinoco no es tan frecuente encontrar tantos angelillos como en otros pintores poblanos de mediados del siglo XVII. Sin embargo, el pelo rubio rizado y sobre todo el gesto de picardía que muestra el angelillo principal de Tinoco resultan siempre característicos.

10. Fotografía proporcionada por Sedesol, septiembre de 1993.

11. En un reporte inédito de la B. Universidad Autónoma de Puebla el profesor Gonzalo Fernández y Márquez indicó que esta obra fue realizada sobre tela en lugar de sobre lámina de cobre. La dificultad de acceso a la obra por parte de las autoridades eclesiásticas sólo permitió una evaluación a larga distancia, en la que pareció confirmarse que el soporte empleado es la lámina metálica.

12. Obra consignada por el personal técnico de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (1987).

13. Cfr. fichas tinj-e-vii-mm1 y tinj-e-xii.mm1

(1) *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*. Secretaría de Desarrollo Social, inmueble núm. 58, cédula núm. 890 (levantamiento realizado por la entonces Sedue en 1987).

(2) *Idem*.

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del estado de Puebla/INAH, t. II, pág. 410.

(4) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, pag. 50.

(5) *Idem*, pág. 171.

(6) David Gutiérrez, O.S.A., *Los agustinos en la edad media (1256-1356)*, vol. I/1, pág. 118.

(7) G. Ferguson, *op. cit.*, pág. 152.



Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 7a. Sección, central)

" EXTASIS DE SANTA MARÍA MAGDALENA "

Signat: 011-0001.wri

Ficha: b11-3q1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Águeda*.
2. Firmado: "Jn. Tinoco Fac". con letra cursiva, en la sección inferior derecha.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 44 X 35 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de Puebla, Sexta sección del octágono, lado izquierdo, en el extremo superior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987),¹ con un número de ficha que debería ser consecutivo al de *santa Bárbara*. La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,² se la califica como de "autor anónimo" y tampoco se la relaciona con la obra de la que es indudablemente pareja. Al tratar la capilla del Ochavo,³ Merlo *et al.* no menciona esta obra en particular.
9. La composición sigue el mismo patrón de la *santa Bárbara* (cfr. ficha tinj-e-xi.ba3), de la que indudablemente es pareja.⁴ El personaje está de pie, en eje central y ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro. Está vestida como matrona romana, con túnica, manto y sandalias. Lleva el pecho semi-descubierto, mostrando una herida ensangrentada. Como atributos iconográficos, en una mano lleva una palma y en la otra una copa con el seno cercenado, en señal de su martirio.⁵ De lo alto -sentido al que se dirige la mirada de la santa- descende un ángel para colocarle una corona de flores.
La fuente de inspiración para la composición tal vez podría ser la misma que se empleó para su pareja, o una estampa similar.
El rostro de la santa es muy similar a los de muchos otros personajes femeninos realizados por Juan Tinoco,⁶ y puede utilizarse como modelo para proponer atribuciones en obras que no están firmadas. Además de la fisionomía, encontramos elementos muy particulares que se repiten constantemente en otras obras, y que por lo tanto sirven para identificar la factura del pintor. Ejemplos de ello son el tratamiento de los pliegues en los paños,⁷ la postura de las manos, el cuerpo y la cabellera del ángel, y la manera de dibujar las falanges de los dedos de los pies.⁸
10. Sedesol/1993
11. Aunque en el caso de Tinoco ésta es su única representación de ese tema -de por sí poco frecuente en la pintura novohispana-, esta *Santa Águeda* es la pareja de la *Santa Bárbara* (ficha tinj-e-xi.ba3) de la propia capilla del Ochavo.
12. Obra consignada por Sedue (1987).
13. Cfr. ficha tinj-e-xi.ba3.

-
- (1) Cédula número 906-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 906).
- (2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t II, p. 387.
- (3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*.
- (4) No sólo las medidas son las mismas, si no que los recursos técnicos empleados son los mismos; ejemplos de ello son el ropaje, el calzado, los colores, la fisionomía, el fondo, los elementos arquitectónicos, la vegetación y el suelo. Además, el pesado cortinaje y el angelillo son iguales con la única diferencia de que están colocados en posición simétrica.
- (5) *Cfr.* el apéndice hagiográfico.
- (6) Por ejemplo, los de la *Santa Rosalla* (de la iglesia de San Agustín), la *Santa Gertrudis* (colección Pérez Salazar), la *Santa Cecilia* (en la capilla del Ocho de la Catedral), etc.
- (7) A este particular, el claroscuro en esta pareja de obras del Ocho recuerda el del Apostolado de la U.A.P., aunque con diferencias en la picelada de los distintos planos de luz, por ser este último sobre tela, en vez de sobre lámina de cobre.
- (8) Para los detalles correspondientes, *cfr.* la sección relativa al análisis comparativo de las obras de Tinoco.



Ficha: b11-agl.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo 6a. sección, izquierda, arriba)

" SANTA AGUEDA "

Ficha: e11-ba3.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Bárbara*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 44.0 X 35.0 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Sexta sección del octágono, lado derecho, en extremo superior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987). ¹

En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*, ² se la califica como de autor anónimo.

Al tratar la capilla del Ochavo, ³ los autores de la *Basilica Catedral...* no mencionan esta obra en particular.

9. Esta composición es muy simple. Vestida como matrona romana, la santa está de pie, en eje central y ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro. Como atributos iconográficos, en una mano porta un cáliz rematado con una hostia consagrada y en la otra lleva una palma que simboliza el martirio. La cabeza del personaje y la Sagrada Forma están rodeadas por una tenue aureola luminosa. En un rompimiento de gloria situado en la parte superior flota un angelillo que le coloca a la santa una corona de flores. En el borde izquierdo de la composición hay una columna con pedestal que enmarca la acción, tras ella se extiende un pesado cortinaje que remata por la parte superior. A la derecha queda un paisaje de cielo y vegetación, donde apenas se distinguen algunas construcciones de techo de dos aguas. De forma muy evidente se singulariza una torre de dos cuerpos, con tres ventanas en la parte superior. Desde el cielo hasta la parte inferior de la torre, desciende un rayo zigzagueante.

A diferencia de la *Santa Bárbara con el Cordero Pascual* (cfr. ficha tinj-e-xi.ba2), ésta no es una representación alegórica, pues los atributos se describen plásticamente en forma muy directa. ⁴

De no provenir de un grabado europeo, la composición tal vez pudiera haberse inspirado en el grabado dedicado a *Santa Bárbara* que circulaba en Puebla en aquella época. ⁵

En esta pintura se puede hablar de algunos elementos zurbaranescos, como: la disposición de un pesado cortinaje de fondo, un piso liso de tono monocromático, un tratamiento frontal y algo hierático de la figura y, por último, la presencia de un elemento arquitectónico algo fuera de lugar. Todo ello sirve para sugerir distintos planos de luz, con base en fuertes contrastes de claroscuro.

10. Sedesol/1993.

11. Además de pertenecer al conjunto general de obras que supuestamente realizó Juan Tinoco para la decoración de la capilla del Ochavo, y aunque esta pintura en particular no está firmada, la *Santa Bárbara* es indudablemente la pareja de la *Santa Águeda* (cfr. la ficha tinj-b-xi.ag1). La atribución es indiscutible, puesto que una de las dos láminas está firmada.

12. Obra consignada por Sedue (1987).

13. Cfr. fichas tinj-e-xi.ba1 y tinj-e-xi.ba2.

-
- (1) Cédula número 917-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 917).
- (2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p. 388.
- (3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pp. 330 - 347.
- (4) *Cfr.* el apéndice hagiográfico.
- (5) En su obra *El Grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles* (Editorial Cultura, México, 1933, pp. 20 - 27), Francisco Pérez de Salazar y Haro de noticias de un grabador del que sólo se conocen algunas obras en Puebla, de apellido Zúñiga y Silva, quien contrajo matrimonio en el sagrario de la ciudad el 2 de febrero de 1693. La obra aquí mostrada, está firmada por el dicho Zúñiga, destaca por la calidad de los paños. Forma parte de una novena dedicada a santa Bárbara, dispuesta por don Juan Carlos de Apello Corbulacho y fue impresa en Puebla por la viuda de Miguel Ortega y Bonilla.



Ficha: ell-ba3.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 6a. sección, derecha, arriba)

" SANTA BÁRBARA "

1. Juan Tinoco: *San Luis Gonzaga*.
2. Sin firma
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 24 X 22 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochoavo, catedral de la ciudad de Puebla. Sexta sección del octágono, lado izquierdo, sección media.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue. en 1987). ¹ La ficha correspondiente la atribuy a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*. ² Merlo *et al.* no menciona esta obra en particular.
9. No es fácil identificar al personaje representado en esta pintura. Es bien sabido que los elementos de apoyo para tal efecto son los atributos iconográficos, las escenas de la vida del santo y la vestimenta; por los dictados de la tradición pictórica en la época postridentina, la fisonomía rara vez es un factor de importancia. Cuando se conocen, las circunstancias históricas del encargo de una imagen -sobre todo cuando tuvo fines devocionales para conmemorar la beatificación o canonización de un santo- sí son cruciales en la identificación del personaje. En este caso, la identificación se basa en el hábito de novicio jesuita, en la azucena como símbolo de pureza y en su juventud. La experiencia mística no puede considerarse como privativa de este personaje en particular.

Como ha quedado descrito,⁴ san Luis Gonzaga fue un jesuita profundamente contemplativo. Ordenado en 1587, desarrolló una amplia actividad apostólica, al grado de llegar a sacrificar su vida a los veintitrés años de edad, por atender enfermos de peste. Muerto en 1591 y beatificado en 1605, su canonización ocurrió en 1726, a cargo de Benedicto XIII, quien lo declaró patrono de la juventud.

En esta escena hay un personaje joven arrodillado frente a un altar. La Virgen María -coronada de luz y sosteniendo al Niño Jesús- aparece en medio de unas nubes sostenidas por un par de querubines. El santo, con una aureola, está vestido con una túnica negra y va revestido por un roquete en el que no se distingue rango alguno, lo que indica que el portador es novicio. ⁵

El santo lleva en el pecho un adorno consistente en una cadena de oro con piedras y en la mano un tallo de azucenas. El personaje eleva la mirada hacia la Virgen y el Niño, y en el espacio que los separa hay un pequeño corazón con alas, curioso símbolo de la mística comunicación que se establece entre ellos.

Esta composición es una variante de la de las santas y apóstoles en eje central, con una figura en primer plano que ocupa la mayor parte de la superficie pictórica. Este modelo, que se repite en muchas otras láminas de cobre, consiste en una figura generalmente arrodillada o tendida -pocas veces de pie- dispuesta en el extremo de una diagonal. En el extremo opuesto, una aparición celestial complementa la escena. En los casos en que hay un personaje arrodillado, como éste, aparece un cortinaje que se extiende desde la parte superior para enmarcar la figura.

Uno de los rasgos distintivos de la escena es el tratamiento de los paños. El bordado del lienzo que cubre el altar, los remates del cortinaje y su borla y los adornos de lino del santo están trazados con una finura poco comunes. La transparencia del roquete del santo y los pliegues del manto de la Virgen provocan una verdadera sensación táctil en el espectador.

Al irradiar a partir de la aparición divina, la luz provoca cambios de tonalidad en planos perfectamente distinguibles. De mucha claridad en las nubes, hay una semipenumbra en el cuerpo del santo, hasta alcanzar una marcada oscuridad en los dobleces del cortinaje. Es un buen ejemplo de manejo del claroscuro.

No se conoce ninguna fuente de inspiración para la composición, pero es fácil reconocer en la forma en que está ejecutada esta obra muchos elementos que resultan comunes en otras del mismo autor. Ejemplo de ello son los dedos de las manos, los ojos, la nariz y la barba del santo. La proporción de los miembros del Niño Jesús, el trazo de los querubines y, sobre todo, el rostro de la Virgen son muy similares a los de otras representaciones.

10. Sedesol/1993.

11. El *San Luis Gonzaga*, colocado en el lado izquierdo de la sexta sección del Ocho, es indudablemente la pareja del *San Alfonso María de Liguorio*, colocado a la misma altura de la sexta sección, pero del lado derecho. Obras simétricas, ambas comparten los siguientes elementos comunes: la temática de la Virgen cargando al Niño Jesús como aparición encima de un altar frente un personaje arrodillado, las azucenas, los escalones, el cortinaje, el tratamiento de la luz, etc. Esta representación es menos frecuente que la *Comunión de san Luis Gonzaga*, de la que existe una versión en la propia catedral de Puebla.

12. Obra consignada por Sedue (1987).

13. Cfr. fichas tinj-e-xi.lg1 y tinj-e-xi.al1.

(1) Cédula número 921-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 921).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, pág. 393.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana. *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Alai. Puebla, 1991, págs. 330 - 347.

(4) Cfr. el apéndice hagiográfico.

(5) George Ferguson (*Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford University Press, 1961, pág. 159) define a esta prenda como una túnica a la altura de la rodilla, de lino blanco, con mangas ajustadas. El borde inferior, las mangas y el cuello se ornamentan con un borde de seda que distingue el rango eclesiástico del portador.



Ficha: ell-1g.2wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 2a. sección, izquierda, medio alto)

" SAN LUIS GONZAGA "

Ficha: e11-al1.wri

1. Juan Tinoco: *San Alfonso María de Ligorio*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 25 X 22 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochovo, catedral de la ciudad de Puebla. Sexta sección del octágono, lado derecho, sección media.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultura*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).¹ La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,² se le identifica equivocadamente como "san Antonio María de Ligorio, de autor anónimo". Al tratar la capilla del Ochovo,³ Merlo *et, al.*, no mencionan esta obra en particular.
9. Ya quedaron descritas en la ficha que corresponde a *San Luis Gonzaga* (Cfr. tinj-e-xi.lg2) las dificultades que hay que vencer para identificar al personaje representado en este tipo de pinturas. En este caso, los aspectos distintivos son el manojo de azucenas, así como el ropaje y la edad del personaje. La experiencia mística tampoco es una característica que lo individualice.
En esta escena hay un personaje arrodillado, de edad madura, dada su calvicie y el cabello entrecano. Frente a él, y sentada sobre un altar, aparece la Virgen María, con una aureola de luz, sosteniendo al Niño Jesús sentado sobre su regazo y ofreciéndole al santo un rosario rematado con una cruz. El santo, coronado por una aureola, está vestido con un hábito negro, cubierto por un roquete y una casulla púrpura. En el cuello lleva una estola roja.⁴ Con la mirada dirigida a la visión celestial y una mano en el pecho, el santo está en actitud de rezar el rosario, que sostiene en la otra mano.
Dispuesto en forma simétrica al *San Luis Gonzaga*, la composición es del tipo diagonal, con la aparición celestial en el extremo superior izquierdo y el personaje arrodillado en el extremo opuesto. Enmarcando la escena, hay un pesado cortinaje decorado con borlas, que cae desde la parte superior por la espalda del santo.
Al igual que en su pareja, es notable el tratamiento de los paños, especialmente en los detalles del cortinaje y de la vestimenta del santo. Asimismo, en ambos cuadros se sigue el mismo patrón para los efectos de luz y el claroscuro empleado.
Desde el punto de vista cronológico, por las razones que se describen en el apéndice hagiográfico, esta pintura no puede representar a san Alfonso María de Ligorio. Este personaje, nacido en 1696 y muerto en 1787, fue el fundador de la Congregación Misionera del Santísimo Redentor (orden de los redentoristas), en 1732. Su canonización ocurrió en 1839 y fue proclamado Doctor de la Iglesia en 1871.⁵ En la sede de la congregación de los padres redentoristas, en Valladolid, existe un retrato del fundador, hecho por su contemporáneo Sotomayor. De frente amplia y tupida cabellera y barba blancas, su rasgo más característico es una nariz aguileña de tamaño considerable. Los biógrafos de san Alfonso María de Ligorio coinciden en que toda su vida estuvo marcada por un profundo sentido de piedad, en el que la devoción a María ocupó un lugar especial. Insistía con ardor en la necesidad de orar, diciendo "Quien reza se salva, y quien no reza se condena."
10. Sedesol/1993.
11. Aunque no ha podido corroborarse, parece ser que la Sedesol se basó en la opinión de Mariano Monterrosa para la identificación del santo. Desgraciadamente, no ha sido posible reunir más elementos para proponer una identificación más aceptable.
12. Obra consignada por la Sedue (1987).
13. Cfr. la ficha tinj-e-xi.lg2.

-
- (1) Cédula número 925-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 925).
 - (2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p 391.
 - (3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pp 330 - 347.
 - (4) George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1961, p 160.
 - (5) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, *op. cit.*, p 360.



Ficha: ell-all.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo 6a. sección, derecha, medio alto)

" SAN ALFONSO MARÍA DE LIGORIO "

(?)

Ficha: b11-ur1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes - Ochavo*.
2. Firmado "Juo, tinoco, F. @" con letra cursiva, en pintura dorada, en el extremo inferior derecho. Rematada por un garigoleo decorativo, ésta es la firma más clara y mejor conservada del pintor.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 44 X 35 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Hoy se encuentra en la sexta sección del octágono, en la sección central, del lado izquierdo.
6. Buen estado de conservación. No se sabe de ninguna restauración.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces SEDUE, en 1987).¹ También aparece reseñada en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*, pero se le describe como pintura anónima al óleo sobre tela.² Merlo *et. al.* no mencionan esta obra en particular.³
9. Según los relatos legendarios, santa Úrsula era la hija de un rey cristiano de Bretaña. Prometida como consorte a un príncipe pagano, decidió permanecer virgen. Le pidió tiempo a su padre para viajar y pensar sobre el matrimonio; se le concedió el permiso, a cambio de que aceptara la compañía de "diez vírgenes muy distinguidas, para consolarla, y mil vírgenes para cada una de ellas".⁴ Úrsula dispondría de tres años para reflexionar. Acompañada de incluso algunos prelados como el obispo de Basilea, la muchedumbre se embarcó en una expedición que más bien parecía una cruzada: recorrieron el Rín, tuvieron varios episodios en el mar, realizaron un peregrinaje a Roma, y llegaron a Colonia, en donde el tropel femenino fue martirizado por el rey de los hunos.

El origen del culto se debe a uno o varios mártires. La leyenda se inicia con una inscripción latina, grabada en una piedra del siglo V, en la iglesia de Santa Úrsula en Colonia. Clemacio había restaurado una iglesia en ruinas, dedicada en honor de varias vírgenes y mártires. Según la tradición, no se podía honrar la memoria de mártires de nombres desconocidos, por lo que desde el siglo X el culto se refirió a "once mil vírgenes y mártires", sin duda por la lectura equivocada de la abreviatura *XIMV* (once mártires y vírgenes), que se convirtió en "once mil vírgenes". Este nombre quedó asociado al de santa Úrsula, a partir de la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine.⁵ En el año de 1155 se descubrió en Colonia una gran cantidad de osamentas y entonces se terminó de conformar el culto a santa Úrsula y sus compañeras. El culto resultó muy "oportuno y conveniente", pues coincidió con el incremento en la demanda de reliquias que ya estaba teniendo la fundación de nuevas catedrales e iglesias de este lado del Atlántico. La capital metropolitana y la de Puebla -para la consagración de sus respectivas capillas de las reliquias, a mediados del siglo XVII-, no serían la excepción.

Además de ser la patrona de las doncellas, santa Úrsula recibe la veneración de los textiles, ya que según la tradición esta virgen mártir estaba protegida por un manto milagroso. A partir del siglo XV, la iconografía de la representación de la santa se enriqueció por las revelaciones de una visionaria llamada Elisabeth von Schonau, según la cual santa Úrsula se reunió en una ocasión con el papa Ciriaco en Roma, y por ello se añade la presencia del obispo de Basilea y del cardenal de Colonia, como testigos y acompañantes de la santa en su martirio.⁶

Por su composición, la lámina de cobre del Ochavo está dividida horizontalmente en dos secciones, en proporción áurea. El plano inferior corresponde a la acción que se desarrolla en el ámbito terrestre, y en él hay dos abigarrados grupos de personajes, separados por santa Úrsula, protagonista de la acción. Arrodillada, la santa viste un rico manto azul con flores estampadas -que según la tradición la protegía milagrosamente-; está en actitud de plegaria, mirando al cielo con las manos juntas, y lleva una aureola alrededor de la corona que le correspondía por su calidad de princesa real. Detrás de la doncella y a sus pies, hay varias doncellas muertas o a punto de morir a manos de un grupo de soldados situados en primer plano.⁷ Los esbirros llevan vestimentas y tocados a la moda oriental, y empuñan alfanjes, arcos y flechas. El soldado que aparece en primer plano se encuentra de espaldas al espectador- en un violento escorzo para subrayar la crueldad de la acción-, inclinado, a punto de degollar con su sable a una doncella ricamente vestida, postrada en el suelo.

El plano superior corresponde al plano celestial. Ahí, por contraposición con la multitud terrenal, un verdadero ejército de ángeles y querubines se desplazan entre las nubes - algunos completamente vestidos y otros en diversos grados de desnudez-, portando coronas de flores y palmas de martirio. El número de personajes angélicos corresponde a la multitud de vírgenes presentes en la escena -supuestamente once mil, aniquiladas por las huestes salvajes, cuyo número no figura en la tradición legendaria-; cada una de las doncellas martirizadas está en vías de recibir el premio a su virtud. Es un verdadero tumulto de personajes terrestres y celestiales que conforman la acción.

En esta representación, en medio de las doncellas y casi oculto entre la muchedumbre, aparece representado un personaje de perfil vestido con capa pluvial y mitra. Por lo tanto, el modelo de la imagen tiene influencia de las visiones de Elisabeth von Schonau (1490 - 1498).

Las representaciones de santa Úrsula no son demasiado frecuentes en la pintura novohispana.

Juan Tinoco utilizó como modelo el grabado que realizó Johannes Sadeler I,⁸ cuya composición reprodujo con toda exactitud, incluso en las mismas dimensiones; el pintor sólo coloreó la imagen, pero de manera magistral.⁹ La versión de Sadeler, realizada bajo el diseño de Pedro Cándido, circuló con amplia difusión en los Países Bajos en los siglos XVI y XVII. Hoy se conserva una copia en la colección de grabados de la Biblioteca del Escorial.

La pintura en lámina de cobre del Ochavo reproduce con precisión todos los detalles del grabado flamenco. Sin embargo, la aportación del pintor como colorista llama la atención por la altísima calidad de su oficio y la manera en que manejó la luz, características que separan a Tinoco de los otros pintores de su época. Algunos ejemplos resultan descriptivos. Como centro de la tumultuosa acción, destaca la figura de santa Úrsula; rostro, aureola, manos y túnica resplandecen y sobresalen en medio de todos los personajes. Otro muy llamativo elemento es el arremolinado vuelo del ángel principal que se dispone a coronar a la santa titular y entregarle la palma del martirio; resulta un alarde de contrastes de luces y sombras, que a penas se sugieren en el grabado fuente, mediante unas tímidas líneas verticales que señalan el rompimiento de gloria. Por último, los verdugos quedan semiocultos entre las sombras, contrastando sobre un celaje de color azul muy brillante; por las posturas en que están colocados, sólo reciben luz indirecta en su perfil o en la espalda, según el ángulo que muestren al espectador. El tratamiento lumínico en cada uno de los grupos -ya sean verdugos, mártires o ángeles- es una diferencia entre el grabado y el óleo; la luz frontal de pocos contrastes en el grabado, se convierte en escenografía exagerada mediante fuertes sombras y contrastados matices lumínicos en la pintura.

En este caso, el grabado no siguió el tan acostumbrado proceso de interpretación y adaptación; en cambio, el modelo se copió al pie de la letra. Sin embargo, lo que el pintor aportó a esta obra la convirtió nada menos que en una de las mejores piezas de toda su producción. Hoy, por su colorido y por el dominio de la técnica del claroscuro -y claro, gracias a la impecable firma que la adorna-, es una de las mejores joyas que se conservan de Juan Tinoco.

10. SEDESOL/1993.

11. La letra cursiva de esta firma es la que más abunda entre las que se conocen del pintor, tanto en obras al óleo, como en documentos. Como obra pictórica, esta imagen no tiene ninguna pareja dentro de la disposición de las pinturas localizadas en el Ochavo. Sin embargo, es exactamente igual a la que existe sobre el mismo tema en la apilla de las Reliquias de la misma catedral. Por su oficio, colorido, acabado y estado de conservación, puede suponerse que la lámina del Ochavo fue la original y que la otra corresponde, ya sea a una copia o a un ensayo previo, de calidad inferior.

12. Obra consignada por SEDUE (1987).

13. Cfr. la ficha e11-ur2

(1) *Op. cit.* Cédula número 927-1551 del inmueble 58 (registro SEDESOL número 927). La obra se identifica como *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, y la ficha completa dice: *Ante una multitud de ángeles, un grupo de soldados asaetean a jóvenes cristianas. En primer lugar Santa Úrsula arrodillada, entre la muchedumbre asoma la cabeza de un Papa.*

(2) Gobierno del Estado de Puebla / INAH, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, tomo II, pág. 393, núm. de inventario 21114001-0000-667.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Alai, 1991, pp. 330 - 347.

(4) La hagiografía de Santa Úrsula se ha divulgado profusamente. Las principales publicaciones son las de G. de Tervarent, *La Légende de sainte Ursule dans la littérature et dans l'art du Moyen Age*, París, 1930 y la de C. Kauffmann, *The Legend of S. Ursula*, Londres, 1964.

(5) Gastón Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *La Bible et les Saints - Guide Iconographique*, París, Flammarion, 1990, pp. 305 - 306.

(6) Duchet-Suchaux y Pastoureau, *ibid.*

(7) El carácter de doncellas se ha representado mediante el contraste entre las recatadas actitudes de plegaria de las mujeres vivas, y el abandono de los cuerpos postrados, con rostros desfigurados por horribles gestos de dolor. En los cadáveres, ya no importó que la ropa hubiera dejado de cubrir el cuerpo, como es el caso de la doncella que aparece en el extremo inferior derecho de la pintura -encima de la firma-, que muestra el pecho desnudo, atravesado por una flecha.

(8) Según la información proporcionada por A. J. J. Delen (*Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, 2eme. partie, le XVI^e siecle, les graveurs illustreurs*, París, 1934) y por Thieme-Becker (*Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler*, Leipzig, vol. XXIX, 1935), Johannes Sadeler I fue un grabador que nació en Bruselas en 1550. En 1572 ya pertenecía a su gremio en Amberes; estaba activo en Frankfurt alrededor de 1587; en 1589 estaba en la corte de Guillermo V de Baviera; en 1593 estaba en Venecia y en Florencia; en 1595 estaba en Verona y en Roma. A partir de 1597 estaba en Venecia, en donde se cree que murió, alrededor de 1600. Tanto este grabador, como su hijo del mismo nombre, tuvieron una enorme influencia en la pintura española y en la pintura poblana de mediados del siglo XVII. Se han podido establecer algunas correlaciones entre pinturas y grabados, que están siendo actualmente motivo de un estudio monográfico de próxima publicación.

(9) He utilizado la versión del grabado, de 42.9 X 27.6 cm que A. Casanovas publicó en el *Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de el Escorial. Apud. Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*, vol. XVI, 1963 - 1964. Dedicado al príncipe Ernesto de Baviera, el grabado está firmado de la siguiente manera: *Seren. Bavar. Duc. pict. Pet. Candid' pinx. et inven. I. Sadeler Belg.* En la actualidad, la imagen se ha difundido gracias a la publicación que hicieron Christiaan Schuckman (compilador) y D. de Hoop Scheffer (editor), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450 - 1700*, vol. XXXVII, Roosendaal, The Netherlands, ed. Koninklijke van Poll, 1991, págs. 83 y 147.



Ficha: vii-url.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 6a. sección, central, izquierdo)

" SANTA URSULA Y LAS ONCE MIL VIRGENES "



(1-6)

tinj-v.xi.uri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 6a. sección, central, izquierdo)

" SANTA URSULA Y LAS ONCE MIL VIRGENES "

Ficha: e11-il1.wri

1. Juan Tinoco: *San Ildefonso*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 25 X 22 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Sexta sección del octágono, lado izquierdo, sección media.¹
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, generado por la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).² La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*.³ se la califica como de "autor anónimo". Al tratar la capilla del Ochavo,⁴ Merlo *et al.* no mencionan esta obra en particular.
9. Al describir a *San Luis Gonzaga* y a *San Alfonso María de Ligorio* (Cfr. fichas tinj-e-xi.lg2 y tinj-e-xi.al1) quedaron establecidas las dificultades que se presentan en la indentificación de este tipo de personajes. En este caso, los aspectos distintivos son la vestimenta y la tonsura del personaje. El manojito de azucenas y la escena mística son comunes a las otras obras.

En esta escena hay un personaje arrodillado en el extremo inferior izquierdo, de edad indefinida, imberbe y con tonsura. Frente a él y sobre una mesa con libros, hay una aparición de la Virgen María, representada como la Inmaculada Concepción. Tiene una aureola luminosa, y está de pie sobre una media luna y un grupo de querubines. La cabeza del santo está rodeada por un resplandor luminoso, pero no lleva aureola. Está vestido con hábito negro, cubierto por un roquete y una museta de color púrpura.⁵ Alrededor de los hombros lleva un palo que cae sobre el pecho.⁶ Estos símbolos identifican al personaje con la dignidad arzobispal. Su mirada -de expresión algo perpleja- está dirigida a la Virgen. Las manos están en actitud de reverencia.

Ai igual que en las otras obras de este mismo grupo, la composición es del tipo diagonal, con la aparición celestial en sentido opuesto al personaje arrodillado. En este caso, apenas se distingue el extremo de un cortinaje. Como en el resto, es notable el tratamiento de los paños, especialmente de la vestimenta del santo. Aunque en tonos más luminosos, se sigue el mismo patrón para el claroscuro y los efectos de luz.

Debido a la dignidad eclesiástica -rango rara vez alcanzado por otros personajes-, esta pintura bien puede representar a san Ildefonso.⁷ Abad de Agalia y arzobispo de Toledo en el siglo VII, este santo profesaba una intensa devoción por María, en cuyo honor escribió varios tratados teológicos que le valieron ser considerado de Doctor en la Iglesia española.⁸ Sin embargo, esta representación no es la más frecuente, pues tanto en la pintura europea como en la novohispana es común encontrarle en la escena en que se le aparece la Virgen para presentarle la casulla litúrgica.
10. Sedesol/1993.
11. Aunque no ha podido corroborarse, parece ser que Sedesol se basó en la opinión de Mariano Monterrosa para la indentificación del santo. Aunque con reservas, es posible considerar como correcta la indentificación de san Ildefonso.
12. Obra consignada por Sedue (1987).
13. Cfr. fichas tinj-e-xi.lg2, tinj-e-xi.al1 y tinj-e-xi.fn1.

(1) Esta pintura está ubicada en el costado inferior izquierdo de la *Virgen de la Cabeza*, y por lo tanto corresponde al mismo eje de simetría del *San Luis Gonzaga*.

(2) Cédula número 934-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 934).

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t, II, pág. 399.

(4) E. Merlo, M. Pavón, J.A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pp 330 - 347

(5) Según Ferguson *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1961, p. 158), la museta o mozzeta es una capa que llega a la altura de los hombros, con capucha ornamental. Es una vestimenta no litúrgica, y no se lleva al administrar los sacramentos. La llevan el Papa, los cardenales cuando no están en Roma, y los arzobispos, obispos y abades cuando están dentro de los límites de su jurisdicción.

(6) Ferguson (*op. cit.*, pág. 159) indica que el palio es una banda estrecha de lana blanca que se lleva alrededor de los hombros. Lleva dos ramas colgantes, una al frente y otra hacia la espalda, y va ornamentada con seis cruces negras. Es un símbolo de la autoridad papal, que el Papa da a los arzobispos para indicar que son partícipes de su autoridad. Su forma de "Y" es un símbolo de la Crucifixión.

(7) *Cfr.* el apéndice hagiográfico.

(8) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, *op. cit.*, pág. 298.



Ficha: ell-ill.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 6a. sección, izquierda, medio bajo)

" SAN ILDEFONSO "

(1) Esta pintura está ubicada en el costado inferior izquierdo de la *Virgen de la Cabeza*, y por lo tanto corresponde al mismo eje de simetría del *San Luis Gonzaga*.

(2) Cédula número 934-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 934).

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, pág. 399.

(4) E. Merlo, M. Pavón, J.A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pp 330 - 347

(5) Según Ferguson *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1961, p. 158), la museta o mozzeta es una capa que llega a la altura de los hombros, con capucha ornamental. Es una vestimenta no litúrgica, y no se lleva al administrar los sacramentos. La llevan el Papa, los cardenales cuando no están en Roma, y los arzobispos, obispos y abades cuando están dentro de los límites de su jurisdicción.

(6) Ferguson (*op. cit.*, pág. 159) indica que el palio es una banda estrecha de lana blanca que se lleva alrededor de los hombros. Lleva dos ramas colgantes, una al frente y otra hacia la espalda, y va ornamentada con seis cruces negras. Es un símbolo de la autoridad papal, que el Papa da a los arzobispos para indicar que son partícipes de su autoridad. Su forma de "Y" es un símbolo de la Crucifixión.

(7) *Cfr.* el apéndice hagiográfico.

(8) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, *op. cit.*, pág. 298.

1. Juan Tinoco: *San Felipe Neri*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 25.0 X 22.0 cm
5. Capilla del Espíritu Santo del Ochoavo, catedral de la Ciudad de Puebla. Sexta sección del octágono, lado derecho, sección media. ¹
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultura, de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).² La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco, aunque desgraciadamente reporta unas medidas equivocadas. En el Catálogo nacional de monumentos históricos muebles, ³ se la califica como "de autor anónimo". Al tratar la capilla del Ochoavo, ⁴ el texto de Merlo, *et al.* no mencionan esta obra en particular.
9. Esta representación corresponde indudablemente a san Felipe Neri, ⁵ pues el retrato de este personaje fue muy difundido por grabados que circularon entre las distintas sedes de la Congregación del Oratorio, a partir de la canonización del santo fundador en 1622.⁶ El manojo de azucenas y la escena mística son elementos comunes a las otras tres obras del mismo tema en la capilla del Ochoavo.

De acuerdo con el modelo anteriormente descrito, en esta escena hay un personaje arrodillado en el extremo inferior derecho, de cabello y barba blancos, para corresponder a la longevidad del personaje (murió a los ochenta años de edad). Frente a él y sobre un altar, aparece la Virgen María sosteniendo al Niño Jesús en sus brazos. Rodeada por un resplandor, está de medio cuerpo sobre una nube sostenida por cuatro querubines. El santo tiene la cabeza iluminada por la gloria celestial y coronada por una aureola. Está vestido con una casulla roja, ricamente adornada por un brocado que le surca todo el frente. De rasgos angulosos, el gesto se dulcifica con una mirada dirigida hacia la aparición divina. Los brazos están extendidos en actitud de reverencia.⁷

Al igual que en las otras obras de este mismo grupo, la composición es del tipo diagonal, con la aparición celestial en sentido opuesto al personaje arrodillado. En este caso, tras el santo se ve una columna que sirve de remate a un pesado cortinaje de color verde intenso. En el borde superior, el paño se funde con las nubes de la gloria divina. Es muy notable el tratamiento de los paños, especialmente en el brocado de la vestimenta del santo. Con una luminosidad mayor que en las otras pinturas de la serie, se ha utilizado el mismo patrón para el claroscuro y los diferentes planos de luz.
10. SEDESOL/1993.
11. En mi opinión, la atribución de esta pintura a Juan Tinoco es correcta, al igual que las del resto del conjunto. Además, también es acertada la identificación del personaje representado como san Felipe Neri.
12. Obra consignada por SEDUE (1987).
13. Cfr. fichas e11-lg2, e11-al1 y e11-il1.

(1) Esta pintura está ubicada en el costado inferior derecho de la *Virgen de la Cabeza*, y tiene la misma orientación que el *San Alfonso María de Liguorio*.

(2) Cfr. cédula número 937-1551 del inmueble 58 (registro SEDESOL número 937).

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p 396, núm. de inventario 21114001-0000-671.

(4) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p 330 - 347.

(5) La hagiografía es ampliamente conocida.

(6) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, op. cit., p 420.

(7) En la capilla del Sagrado Corazón de Jesús -contigua a la capilla de las Reliquias, en el lado de la Epístola- de la propia catedral de Puebla, hay otra pintura muy parecida a la del Ocho, pero de mayores dimensiones (180 X 120 cm). La ficha número 21114001-0000-209 del tomo I del *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles* del INAH, p 139, la describe como pintura anónima del siglo XIX. El libro de la *Basílica catedral...* de Eduardo Merlo, p 225, dice que esta pintura es una copia del *San Felipe Neri*, original de Guido Reni. Además, hay un reporte de Gonzalo Fernández y Márquez que atribuye esta pintura a Juan Tinoco. En lo particular, no he considerado necesario dedicarle una ficha especial a esta pintura, pues no me parece obra de Tinoco, en vista de que el oficio y la composición son evidentemente distintos a los de la lámina del Ocho. A manera de ejemplo, baste citar que en el lienzo sobre tela el altar ha sido sustituido por un trono de querubines, en el que se apoya la imagen de la Inmaculada Concepción; en lugar del cortinaje del fondo hay otros querubines flotando y la vestimenta del santo ni tan remotamente se parece a la maestría de detalles con los que Tinoco gustaba adornar este tipo de representaciones. Sin embargo, no descarto la posibilidad de que la lámina de cobre del Ocho -ésta sí de Tinoco- hubiera sido la fuente de inspiración para el lienzo de la capilla lateral.



Ficha: ell-fnl.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 6a. sección, derecha, medio bajo)

" SAN FELIPE NERI "

Ficha: b11-cs1.wri

1. Juan Tinoco: *La estigmatización de santa Catalina de Siena*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 43 X 34 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado izquierdo, sección superior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultura*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces SEDUE, en 1987).¹ La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,² aunque incorrectamente se la denomina "*Santa Catalina de Sena*" -como por desgracia ocurre con demasiada frecuencia-, y es atribuida a Juan Tinoco. Al tratar la capilla del Ochavo,³ Merlo, *et al.* se refieren particularmente a esta obra, diciendo "*destaca en este autor una Santa Catalina*". En la página 365 hay una reproducción de la lámina en tamaño grande.
9. Ésta es una representación de la santa dominica nacida en el siglo XIV en la ciudad italiana de Siena,⁴ en la escena conocida como el "éxtasis o desfallecimiento", en que recibió los estigmas ante un crucifijo. El pasaje es muy conocido desde la Edad Media, pues tiene como antecedentes los propios escritos de la santa y los de sus dos biógrafos principales.⁵ Aparece vestida con el hábito blanco y la toca negra de una monja profesa, aunque en realidad perteneció a la tercera orden de santo Domingo, y por lo tanto llevaría el hábito negro de las terciarias, o "hermanas de la penitencia" (a las que se les denominaba *mantellate*, según informa Réau).⁶ No se conoce la vida de la santa con certeza, y se sabe que la escena de su estigmatización fue inventada por los dominicos para hacer contrapeso al culto de san Francisco de Asís. Es por ello que los franciscanos, quienes pretendían reservar para su patrono el monopolio de este milagro, se encargaron de rechazar la autenticidad de los estigmas de santa Catalina. Al igual que el culto franciscano, los dominicos pretendieron demostrar la llamada "conformidad" entre la vida de la santa y del propio Cristo. De ahí proceden las atribuciones de la corona de espinas -supuestamente elegida como la opción más aceptable por la propia santa-, los desposorios místicos, la edad a la que murió y otras más.
Réau establece que no existe ningún retrato auténtico de la santa, y por lo tanto su iconografía es convencional. Además del crucifijo, sus atributos son la azucena de la pureza virginal y el hábito dominico. Esta imagen en particular pudiera haber tenido su inspiración en los grabados que ilustraban la biografía de la santa que se publicó en Amberes en 1603.⁷ El milagro se reporta como ocurrido en 1375, en la iglesia dedicada a santa Catalina de Alejandría en Pisa; es frecuente la asociación entre ambas santas homónimas. Mientras estaba en adoración frente a un crucifijo, según sus propias palabras: "*Vi descender de las heridas de mi Salvador cinco rayos ensangrentados*." Cuando los cinco rayos la alcanzaron para transverberarla, se desvaneció en los brazos de sus acompañantes, como si hubiera sido herida. En este caso, sus acompañantes son dos ángeles que la sostienen frente al altar donde se encuentra el crucifijo, bajo un resplandor celestial. A diferencia de san Francisco, es de notar que durante la vida de esta santa los estigmas permanecieron invisibles, para aparecer con claridad como heridas abiertas sólo después de su muerte.⁸

En este caso se sigue el modelo de composición en diagonal que Tinoco utilizó frecuentemente en las pinturas del Ochoavo. Los rayos luminosos que conectan el crucifijo con la santa quedan equilibradas con el cuerpo inclinado de la santa éxanime, en una diagonal reforzada por una paralela formada por las alas del ángel principal.

Los elementos más notables de la obra son la riqueza del paño que cubre el altar, la alfombra sobre la que se arrodilla la santa, y el ángel que ocupa el centro de la composición. Aunque las carnaciones de ambos ángeles son poco convincentes -tal vez por su dibujo suave y descolorido-, los paños de las vestimentas de los tres actores y sobre todo el calzado de ambos ángeles tienen soberbios detalles.

Al igual que otras obras del Ochoavo, el claroscuro se presenta con mayor intensidad en el cortinaje que aparece detrás del altar, en las nubes y el resplandor de la gloria celestial, y en el hábito de la santa.

10. Javier González/1993.

11. En mi opinión, es correcta la atribución de esta pintura a Juan Tinoco. Tampoco hay duda alguna sobre la identificación del personaje representado.

12. Obra consignada por SEDUE (1987).

13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) Cédula número 958-1551 del inmueble 58 (registro SEDESOL número 958).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I, pág. 368, núm. de inventario 21114001-0000-613.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pág. 337.

(4) La hagiografía es suficientemente conocida.

(5) El *Diálogo de la seráfica virgen santa Catalina de Siena de la Divina Providencia*, en que ella registró sus propias experiencias místicas, cuya primera edición es de 1378. Hubo una edición de 1504 en Venecia, que circuló profusamente. Su confesor, Raymundo de Capua, escribió con todo lujo de detalles la *Leyenda mayor: Vitae sanctae Catherinae Senensis*, misma que fue resumida por Tommaso Caffarini bajo el título de *Leyenda menor*.

(6) Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, 1958. t. III-I, pág. 272.

(7) *Catherinae Senensis virginis O. Pr. Vita et miracula*. Amberes, 1603.

(8) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, op. cit., pág. 139.



Ficha: bli-csl.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 4a. sección, izquierda, arriba)

" LA ESTIGMATIZACIÓN DE SANTA CATALINA DE SIENA "

Ficha: e11-rl2.wri

1. Juan Tinoco: *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 43 X 34 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, de la catedral de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado derecho, sección superior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. No hay elementos que permitan conocer la fecha en que Tinoco realizó esta pintura, pero debe ubicarse entre 1671, en que se canonizó santa Rosa de Lima -momento en que florecieron mucho las representaciones pictóricas-, y 1688, año en el que se terminó la decoración del Ochavo.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces SEDUE, en 1987).¹ La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. El *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,² indica incorrectamente que se encuentra en el lado izquierdo del retablo, atribuyéndosela también a Juan Tinoco. Al estudiar la capilla del Ochavo,³ Merlo, *et al.* no mencionan esta obra en particular.
9. Los datos biográficos de esta santa, así como la información iconográfica, han quedado registrados en la ficha e13-rl1.⁴ En este lienzo Juan Tinoco ha representado el momento de sus desposorios místicos. Según la tradición hagiográfica, un día que atendía a la misa en la iglesia de su natal Lima, por distracción el sacerdote olvidó darle la comunión. Desconsolada, se retiró a rezar a una de las últimas capillas, donde tuvo una visión. Sobre el altar, se le apareció la Virgen María con el Niño en brazos, quien se dirigió a ella. En lugar de darle una rosa como es lo más frecuente, en esta pintura Jesús porta el globo de la Salvación del Mundo, y le ofrece un rosario a la santa. Ello es una clara alusión a la supremacía dominicana, orden que promovió intensamente el culto de la primera santa americana.⁵ El Niño lleva una cartela para decirle a la santa: *Rossa cordis mei tu mihi sponsa esto*. De aquí viene que se considere a la santa como desposada, en sentido místico, con Jesús.

La figura que aparece es la típica santa dominica, con hábito, no de novicia sino de profesa. Es la representación tradicional, aunque ya se indicó que porta indebidamente el velo negro, puesto que perteneció a la tercera orden de predicadores. Como santa Catalina de Siena, con quien tan frecuentemente se la asocia -como en este caso-, porta sobre la frente una corona de rosas, que disimula los clavos o alfileres con que martirizaba su cabeza. A los pies de la santa, y alrededor del altar, aparecen diversos lirios. Además de representar la pureza de María, en este caso se refieren al pasaje de la vida de santa Rosa en que, para defender la Eucaristía ante la amenaza de los piratas que amenazaban la ciudad de Lima, enarboló un lirio que en el aire, milagrosamente, tomó la forma de una cruz.⁶

Con un fuerte claroscuro, para contrastar con la aparición divina rodeada de nubes muy luminosas, tras de la santa hay una ventana sobre un jardín, en referencia al pasaje de su vida en que se recluyó en una choza en el jardín de sus padres, donde cultivaría los rosales que tanto estimaba.⁷

Como en otras obras del Ochavo, en ésta Tinoco también utilizó una composición en diagonal, con una santa arrodillada en un extremo, unida espiritual y realmente a la aparición divina por medio de la cartela, que ondula siguiendo la referida diagonal.

Los elementos más notables de esta obra son la riqueza del paño que cubre el altar, el hábito de la santa y las nubes que se arremolinan tras la Virgen.⁸

10. Javier González/1993.

11. Este lienzo es indudablemente la pareja de la lámina de cobre que representa la *Estigmatización de santa Catalina de Siena*. Ambas obras se corresponden por su ubicación, simetría en la composición, igualdad de dimensiones, correlación entre dos santas dominicas de culto importante y por su igualdad de técnicas y oficio. Cabe recordar que la *Santa Catalina* es la única firmada, lo que se apega a la costumbre de firmar una sola pieza de un conjunto o serie de obras. Por ello, en mi opinión es correcta la atribución de esta pintura a Juan Tinoco. No existe duda alguna sobre la identificación del personaje representado.

12. Obra consignada por SEDESOL (1987).

13. Cfr. fichas e13-r11 y e11-cs1.

(1) Cédula número 967-1551 del inmueble 58 (registro SEDESOL número 967).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado, Puebla/INAH, t. II, p 370, núm. de inventario 21114001-0000-617.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pp 330 - 347.

(4) La hagiografía es suficientemente conocida.

(5) Para todo lo relativo al culto e iconografía de santa Rosa de Lima cfr. los brillantes estudios que ha realizado la doctora Elisa Vargaslugo sobre el tema. Por ejemplos, *Iconografía de santa Rosa de Lima en los virreinos del Perú y de la Nueva España*, en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana - 500 años después*, México, UNAM, 1992, p 105; *Proceso iconológico del culto a santa Rosa de Lima*, en *Actes du XLII^e Congrès International des Américanistes*, vol. X, París, 1976, pp 69 - 90; *Las fiestas de beatificación de santa Rosa de Lima*, en *Arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, p 87.

(6) Cfr. Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria. *Juan Correa-Su vida y su obra*. México, UNAM, t. II, segunda parte, p 353.

(7) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, op. cit., p 139.

(8) Esta devoción ha sido profusamente representada, desde el siglo XVII hasta nuestros días. La magnificencia del oficio de un pintor de la calidad de Juan Tinoco resulta muy obvia en sí, por ejemplo, se compara la lámina de cobre del Ocho con la *Santa Rosa de Lima* que Fernando Botero realizó en 1966. Esta pintura pertenece hoy a la Colección de Arte Latinoamericano Contemporáneo Barbara and John Duncan, de la Galería de Arte Huntington de la Universidad de Texas en Austin.



Ficha: ell-r12.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 4a. sección, derecha, arriba)

" DESPOSORIOS MÍSTICOS DE SANTA ROSA DE LIMA "

Ficha: e11-ta1.wri

1. Juan Tinoco: *La transverberación de santa Teresa de Ávila*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 43 X 34 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, de la catedral de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado izquierdo, sección superior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces SEDUE, en 1987).¹ La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*.² Al tratar la capilla del Ochavo,³ Merlo , *et al.* no mencionan esta obra en particular.
9. Esta representación se apega a la iconografía tradicional, frecuente en el arte colonial.⁴ La santa viste el hábito de las carmelitas descalzas, de color castaño con toca blanca y velo negro, así como un amplio manto de lana blanca.⁵ Dos ángeles sostienen a la santa arrodillada, con un libro y una azucena que simboliza la pureza de sus pies. Un tercer ángel de pié apunta hacia la santa con una flecha, de la que sale un rayo de fuego que se dirige hacia el corazón de la santa. En la sección superior están Jesucristo, el Espíritu Santo y una luminosa corte celestial de ángeles repartidos entre las nubes, que presencian la escena.
Aquí se ha representado el pasaje místico conocido como la transverberación, uno de los preferidos en la época barroca.⁶ Su antecedente literario es lo que escribió la propia santa en su *Libro de la Vida*.⁷ donde dice: "Esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido, que parecía de los ángeles muy subidos que parece todos se abrasan (deben ser los que llaman cherubines),⁸ [...] vile en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego: éste me parecía meter en el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios."
10. SEDESOL/1993.
11. En mi opinión, por razones de técnica y estilo, la atribución de esta pintura a Juan Tinoco es correcta. Además, por razones hagiográficas e iconográficas, no hay duda alguna sobre la identificación del personaje representado.
12. Obra consignada por SEDUE (1987).
13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

-
- (1) Cédula número 975-551 del inmueble 58 (registro SEDESOL número 979).
 - (2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado, Puebla/INAH, t. II, p 375, núm. de inventario 21114001-0000-629.
 - (3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica Catedral de la Puebla de los Angeles*. Alai, Puebla, 1991, pp 330 - 347.
 - (4) Ejemplos notables son el relieve en piedra de la portada de la catedral de Puebla, y el lienzo de Juan Correa que la doctora Elisa Vargaslugo reportó en la capilla del lado derecho del crucero de la iglesia de San Joaquín, en Tacuba, D.F. *Juan Correa-Su vida y su obra*, t. II, segunda parte, p 356.
 - (5) La hagiografía es suficientemente conocida.
 - (6) Doctora Elisa Vargaslugo, *ibid*.
 - (7) *Obras completas de santa Teresa de Jesus. Libro de la vida*, capítulo 29, p 119.
 - (8) Luego se aclara que la representación más bien corresponde a la de los serafines; *cfr. Vargaslugo, op. cit.*



Ficha: ell-tal.wri
Catedral - Puebla
(Capilla Ochavo/4a. secc. izq. arriba)
"Transverberación de Santa Teresa de Avila"

Ficha: e11-jc1.wri

1. Juan Tinoco: *San Juan de la Cruz en éxtasis*
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 43 X 34 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, en la catedral de la ciudad de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado derecho, sección media arriba.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se encuentra en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces SEDUE en 1987).¹ La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco, y está equivocada en cuanto a la transcripción de las dos filacterias con textos latinos, como se indicará en el noveno inciso de la presente ficha. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,² también se la designa como pintura anónima del siglo XVII. Al tratar la capilla del Ochavo,³ Merlo *et al.*, no mencionan esta obra en particular.
9. Las representaciones de Juan de Yepes, o san Juan de la Cruz, son menos frecuentes en el arte novohispano que las de su correligionaria santa Teresa de Ávila.⁴ En este caso particular, el santo está arrodillado dentro de una cueva -magnífico ejemplo de la técnica del claroscuro- frente a una imagen de Cristo cargando la cruz. Una calavera, el escudo carmelita, un libro abierto y una azucena en el piso -símbolo de la pureza- complementan la escena. El personaje viste el hábito de los carmelitas descalzos, de color castaño con un amplio manto de lana blanca. La imagen del Cristo en el calvario resulta un poco curiosa, pues parece una figura de bulto cuyo manto sale del marco del cuadro donde está representando, mismo que además no está centrado en la escena.

La escena representa un arrebató místico del santo, que entabla un diálogo con el Cristo mediante dos filacterias cuyo texto correcto en latín dice lo siguiente: el Cristo se dirige al santo con las palabras *Ioannes Quid Vis Pro Laboribus?*; el santo responde: *Domine Patri et Contenni Pro Te*. La página izquierda del libro abierto en el suelo es el título del propio texto escrito por el santo, *La viva llama del amor*; la página derecha inicia el canto I: "[...] llama de amor viva que tiernamente hieres [...]".

La composición de esta figura sigue el esquema tradicional de la mayoría de las láminas del cobre de Tinoco que están en el Ochavo. En este caso, el cortinaje ha sido sustituido por la entrada de la cueva, pero el modelo sigue siendo en diagonal, con un personaje arrodillado en uno de los extremos, y una línea claramente trazada por medio de las dos filacterias que unen a los protagonistas de la acción. Los detalles se dan por el contraste de luces y sombras en elementos como los paños de la vestimenta del santo, la figura del Cristo con la cruz, el fondo luminoso del paisaje, etc. El gesto del santo es muy similar al de otros personajes en actitud de éxtasis, fuertemente reforzado por una aureola muy brillante que contrasta con un fondo oscuro.

Con respecto a las posibles fuentes de inspiración iconográfica, conozco varios grabados que tal vez hayan servido para dicho fin, pues la devoción de san Juan de la Cruz parece coincidir con diversos encargos realizados en Flandes para conmemorar la muerte del santo, que murió el 14 de diciembre de 1591. Por ejemplo, Lucas Vorsterman I realizó tres versiones distintas en que la composición y los textos latinos de las filacterias coinciden con los descritos en la presente ficha.⁵ Sin embargo, la lámina de cobre del Ochavo parece haberse inspirado directamente en un grabado conmemorativo de la visita del Muy Rvdo. Pr. Felipe de la Santísima Trinidad, preposito general de la Congregación de San Elías y prior del Santo Carmelo a Amberes, capital de la provincia flandro-belga de los carmelitas descalzos.⁷

Cabe señalar que en todos los grabados encontrados, la experiencia mística de san Juan de la Cruz sucede ante un crucifijo o ante una cruz aislada. La introducción del Cristo cargando la cruz en el calvario pudo haber sido una licencia personal del pintor, o tal vez un requerimiento de quien le encargara la obra, pero es una novedad novohispana.⁸

10. SEDESOL/1993.

11. En mi opinión, por razones de técnica y estilo, la atribución de esta pintura a Juan Tinoco es correcta. Además, por razones hagiográficas e iconográficas, no hay duda sobre la identificación del personaje representado.

12. Obra consignada por SEDUE (1987).

13. *Cfr.* la ficha de la *Transverberación de santa Teresa de Avila*, e11-ta1, de la cual esta obra es la pareja.

(1) Cédula número 976-1551 del inmueble 58 (registro SEDESOL número 976).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I, pág. 373, núm. de inventario 21114001-0000-625.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pág. 330 - 347.

(4) La hagiografía es suficientemente conocida.

(5) Lucas Vorsterman padre fue un grabador, dibujante y publicista flamenco, que nació en Zaltbommel en 1595 y murió en Amberes en 1675. A partir de 1617 o 1618 ya vivía en Amberes, y perteneció al gremio de san Lucas desde 1619 - 1620. Trabajó en el taller de Rubens hasta 1622 y en 1638. Vivió algún tiempo en Viena, a partir de 1622, pues fue el impresor de la archiduquesa Isabel de Austria. Entre 1624 y 1629 estuvo en Inglaterra, y a su regreso a Amberes trabajó con Van Dyck. Fue el padre de Lucas Vorsterman II.

(6) Alexander Voet hijo, fue un grabador e impresor. Nació en Amberes hacia 1635 y murió en Gante después de 1695. Se sabe que en 1661 estuvo en Roma, que en 1662 era miembro del gremio de san Lucas en Amberes, que de 1665 a 1689 estuvo en Gante y que en 1681 realizó algunos encargos en Amberes. Fue hijo de Alexander Voet.

(7) Las reproducciones de los grabados que acompañan este texto y las fichas biográficas de los grabadores han sido tomadas del libro de Koninklijke Van Poll, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*. Roosendaal, Países Bajos, 1991.

(8) Le manifiesto mi profundo agradecimiento al R. Pr. y Dr. Roberto Jaramillo Escutia, O.S.A., por su inestimable tiempo y amable ayuda para la corrección y traducción de los textos latinos de ambas filacterias.



Ficha: ell-jel.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 4a. sección, derecha, medio arriba)

" SAN JUAN DE LA CRUZ EN EXTASIS "

Ficha: e11-mil.wri

1. Juan Tinoco: *San Miguel del Milagro*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 52 X 42 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ocho, catedral de la ciudad de Puebla. Cuarta sección del octágono, al centro exactamente detrás del crucifijo del altar mayor de la capilla.
6. Buen estado de conservación. No se sabe de ninguna restauración.
7. No se sabe en qué fecha se encargó esta obra en particular.
8. Esta obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).¹ La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco, pero la descripción incurre en una serie de errores -que se aclaran en la descripción iconográfica de esta ficha-, pues dice: "El arcángel Miguel se le aparece a un indio tlaxcalteca; el santo viste armadura y tiene una espada en la mano, con la cual hace brotar agua de una roca, al mismo tiempo que un rayo de luz baja del cielo." La obra también aparece reseñada en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*, en donde se le define como "anónima".² El libro de Merlo *et al.* dice que "[...] los retablos [sic] enmarcan una serie de pinturas, la mayoría de láminas de cobre y del pincel de Juan Tinoco; destacan de este autor: [...] *San Miguel del Milagro*." ³ Además, esta obra fue reproducida fotográficamente en dicha publicación, en tamaño mediano: el pie de la foto confirma la atribución.⁴
9. La escena representada se refiere a la aparición de san Miguel arcángel a Diego Lázaro de San Francisco,⁵ indio tlaxcalteca que nació y vivió en San Bernabé Cabula, junto al pueblo y curato de Santa María Nativitas.⁶

La imagen describe con toda claridad el legendario origen del santuario denominado de San Miguel del Milagro.⁷ De acuerdo con la tradición, el arcángel se apareció en tres ocasiones. La primera fue durante una procesión a finales de abril de 1631. Sin que lo viera u oyera nadie, excepto Diego Lázaro, el arcángel le indicó que "[...] es voluntad de Dios y mía que digas a los vecinos de este pueblo y de su contorno, que en una quebrada que hacen dos cerros y que es aquella que está enfrente de este lugar, hallarán una fuente de agua milagrosa para todas las enfermedades, la que está debajo de una peña muy grande. No dudes de lo que digo ni dejes de hacer lo que te mando." ¹⁵

Como el indio no hizo lo que le indicaron, la segunda aparición fue en casa del indio, mientras estaba muy enfermo, en la noche del 7 de mayo de 1631. La escena fue como sigue: "[...] entró un gran resplandor, como de un relámpago que atemorizó a todos los presentes y los obligo a salirse huyendo afuera, dejando solo al enfermo [...] Después de algún tiempo, recobrados del susto, determinaron entrar por ver si había encendido la pieza que era de paja, como de ordinario lo son las casas de los indios. Entrando, desapareció el resplandor y hallaron al enfermo sin sentido ni movimiento, que parecía difunto: pero a cosa de dos Credos abrió alegremente los ojos y empezó a hablar con tanto aliento, que a todos pareció cosa de milagro. Dijoles: 'No tengáis ya cuidado ni pena de mi enfermedad, ya estoy totalmente bueno porque el Glorioso Arcángel San Miguel se me apareció rodeado de grande resplandor y me dio salud y juntamente me llevó (no sé cómo) a una quebrada que está aquí cerca yendo el Santo delante de mí, alumbrando el camino con tanta claridad que parecía mediodía, desgajándose los ramos de los arbolillos y matas, abriéndose las peñas por donde pasábamos para hacer franco. Y estando en parte de dicha quebrada que me señaló, dijo: "Aquí en donde toco con esta vara (era una vara de oro, que llevaba en la mano, con una cruz por remate) está aquella fuente de agua que te dije, cuando ibas en la procesión. Manifiéstala luego y no sea como la otra vez que de no hacerlo serás severamente castigado. Y sábete que la enfermedad

que has padecido fue una pena de tu inobediencia." Después de ahuyentar a un torbellino de demonios que salieron con un estruendo espantoso, el ángel describió los milagros que se obrarían por intercesión del agua milagrosa que ahí brotaría. Dicho eso, bajó del cielo una luz de mucho mayor resplandor que la que tenía el San Arcángel, que bañó de claridad el lugar donde estaba la fuente, y entonces el ángel le dijo al indio: 'Esta luz que has visto bajar del cielo es la virtud que Dios con su Divina Providencia me comunica en esta fuente para salud y remedio de los enfermos y necesitados. Dilo así a los que te he ordenado: y para que te den crédito, tú sólo podrás quitar y levantar la peña que está sobre la fuente'. Con ello desapareció la visión."⁸

Después de una tercera aparición, se logró quitar la peña que cubría la fuente milagrosa, y luego Diego Lázaro le llevó un cántaro de agua bendita al obispo Gutierre Bernardo de Quirós.⁹

Según lo refirió en 1992 el obispo coadjutor de Tlaxcala, don Jacinto Guerrero y Torres, la Iglesia sólo aceptó las apariciones hasta después de un concienzudo examen. Por ejemplo, en la versión publicada en 1692, Francisco de Florencia tuvo que reconocer que sólo daba a conocer "[...] Historias de noticias piadosas, sin anticipar el juicio de la Sede Apostólica en lo referente a santidad, martirio, éxtasis, revelaciones, o milagros, ya que ninguna de las personas involucradas estaba canonizada o beatificada por la Santa Madre Iglesia."¹⁰

Los estudios de iconografía indican que el culto de san Miguel Arcángel se ha venido estableciendo a lo largo del tiempo en numerosos montes, tanto del Oriente cercano como del Occidente europeo.¹¹ Ejemplos de las apariciones de san Miguel en Europa son el monte Gárgano en Italia, el de Aralar en Navarra y numerosos lugares en Alemania. Primitivamente, tales montes y sus correspondientes grutas, cuevas, cañadas y manantiales de agua, fueron lugares hierofánicos, es decir centros de cultos naturístico-cósmicos donde se celebraban misterios sagrados. Del culto al sol, al rayo y a las fuerzas de la naturaleza, tales "lugares sagrados" luego se colocaron bajo la advocación de Wotan, en Alemania, -dios germánico de la guerra-, eventualmente pasaron a cargo de la religión cristiana oficial, quien finalmente los dedicó a la veneración de san Miguel Arcángel. Según esta concepción, el fenómeno es una sintaxis que conjuga el ciclo del cielo tempestuoso, solar, vinculado a las cimas de las montañas, sedes del rayo, con el cielo telúrico de las fuerzas germinadoras, vivificantes de la tierra, elementos importantes en la tradición cristiana. Miguel, presente desde el Apocalipsis (12:1), es un mensajero divino que fulmina con su lanza a la serpiente. Miguel tiene una función que, asumiendo ciertos simbolismos (el sol, el rayo, la guerra, etc.), los trasciende y sitúa en un plano más elevado. Además, la tradición cristiana atribuye a san Miguel una función psicológica que se inserta en lo que se denomina "el misterio de las ultimidades", es decir la conducción de las almas de los difuntos a Dios, protegiéndolas de los peligros del camino e intercediendo por ellas en el Juicio Final. Miguel es el guardián del Paraíso terrenal, y el intercesor de las ánimas del Purgatorio. Su importancia es tal que incluso llegó a ocupar el lugar de Cristo en iglesias de los siglos IX y X.

El culto de san Miguel en México está muy extendido, y prueba de ello es el enorme número de poblaciones dedicadas al arcángel.¹² El santuario de San Miguel del Milagro en Tlaxcala recibe doscientos mil peregrinos al año.¹³

El interior de la nave de la iglesia dedicada a san Miguel del Milagro en Tlaxcala, hoy permanece decorado con grandes lienzos del siglo XVII, sobre asuntos similares al prodigio ocurrido en el lugar. Los temas representados son: *Aparición de san Miguel en el monte Gargano*, *Aparición de san Miguel en Tlaxcala*, *La ciudad de Damasco y la conversión de san Pablo*, *La ciudad de Jerusalén y la Caída y Penitencia de san Pedro*, *La Última Cena* y *El lavatorio*. Según lo ha indicado Rojas Garcidueñas, en el del monte Gargano, representado como de obispo, aparece el retrato del cura de Santa María de Nativitas. Este personaje es de capital importancia para nuestro estudio, pues es él quien encargó la pintura de *San Miguel del Milagro* al ser elevado al cargo de racionero de la Catedral de Puebla. Como miembro del cabildo vacante, a la llegada del obispo Santa Cruz, será el mismo personaje quien regale las "curiosas láminas" para la decoración de la capilla del Ocho.¹⁴ Creo que este es un caso de culto político, en que José Salazar de Baraona encargó a Tinoco lo que sería una muestra de agradecimiento por su ascenso en la jerarquía catedralicia en Puebla, como recuerdo y tributo al

santuario del que provenía. No sorprende que la lámina ocupe hoy el lugar más prominente de toda la capilla del Ochoavo.

En lo que se refiere a la técnica empleada por Tinoco en esta lámina de cobre, encontramos una manera peculiar de manejar la luz. Es una escena tenebrista, con un ángel de intenso colorido -iluminado por luz propia- que resalta contra una penumbra que casi oculta incluso al indio arrodillado. Además del cuerpo de san Miguel, los únicos elementos luminosos que resaltan son el haz de luz, la vara con que el mensajero divino señala el lugar de la fuente y las estrellas de la noche. Es una obra nocturna, que se presta para indicar fuertes contrastes luminosos entre las luces y las sombras.

La riqueza de la vestimenta del arcángel recuerda por ejemplo el esplendor de la santa Cecilia en la misma capilla del Ochoavo. Cabe resaltar aquí el tono azuloso del paisaje montañoso sumergido en la oscuridad.

La composición está hecha con base de dos ejes verticales que son interrumpidos por dos diagonales en sentido opuesto. Éstas quedan conformadas, la una por el brazo y el bastón del arcángel que señalan el sitio del pozo, y la otra por el celestial haz de luz. Por razones obvias, todos los elementos de la composición confluyen en el punto donde brota el pozo.

El tema es poco frecuente en la pintura novohispana, y tal vez pertenezca específicamente a la región de Puebla-Tlaxcala. Rojas Garcidueñas relata que don Manuel Toussaint poseía una pintura al óleo firmada por Zepeda, con este mismo tema. Dicha obra aparentemente se caracterizaba por presentar un indio tlaxcalteca vestido en forma paupérrima, con un ángel portando una vara en forma de cruz, flotando sobre un resplandor. En cambio, en la lámina de Tinoco en el Ochoavo se distinguen los siguientes elementos: el arcángel lleva la coraza del guerrero de los cielos -con el sol, la luna y las estrellas-; la mano que sostiene la vara de oro oculta la terminación en forma de cruz -símbolo de la mayoría de las representaciones-; el resplandor divino parece un cometa, pues parece surgir de una estrella y terminar en forma de cauda mixtilínea, y al fondo, entre las estrellas, se distingue la silueta de La Malinche, como paisaje específicamente tlaxcalteca.

10. Sedesol/1993.

11. Por razones estilísticas y de oficio, no puede haber duda de que la atribución de esta obra a Juan Tinoco es correcta. De acuerdo con la descripciones legendarias de la aparición de san Miguel, la composición puede ser original del pintor.

12. Obra consignada por Sedue(1987).

13. Esta obra no tiene ninguna pareja dentro de las que se encuentran en la capilla del Ochoavo.

(1) Cédula número 989-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 989).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p 376, núm. de inventario 21114001-0000-632.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J.A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p 337.

(4) *Ibid*, pp 346-344.

(5) Diego Lázaro de san Francisco fue hijo legítimo de Diego Lázaro y Francisca Castillan Xóchitl y fue bautizado en el pueblo de Santiago el 15 de septiembre de 1613.

(6) El 23 de abril de 1683, el licenciado Pedro Camacho y Campos separó el santuario denominado de San Miguel del Milagro, del curato de Santa María Nativitas -por indicaciones del obispo Santa Cruz- y lo engió en parroquia. Ello ocurrió también con los pueblos afiliados de San José Atoyatenco ("en la orilla del río") y San Bernabè Capula ("lugar de capulines"), en el "Tzopiloatl", o "cerro del zopilote". Estas poblaciones se encuentran en la otra cara del cerro en donde hoy se encuentra la zona arqueológica del asentamiento prehispánico de Cacaxtla, muy cerca de la ciudad de Tlaxcala.

(7) Por su enorme relevancia respecto al resto de la obra pictórica presente en la capilla del Ochoavo de la catedral de Puebla, es necesario detallar la historiografía del santuario, con información que corrige y actualiza los datos proporcionados en los últimos estudios (Rojas Garcidueñas, 1939):

- a) La primera crónica es la del venerable padre Juan Eusebio Nieremberg de la Compañía de Jesús, quien escribió un libro titulado *Devoción y patrocinio de san Miguel, príncipe de los ángeles* publicado en 1643.
- b) El licenciado don Pedro Salmerón, clérigo presbítero del obispado de Puebla, escribió en 1645 su *Relación de la aparición que el arcángel san Miguel, defensor y patron de esta iglesia militante y de la monarquía de España, hizo en un lugar de la Puebla de los Ángeles, llamado de Nuestra Señora de la Natividad, el año de 1631*. Este documento se encuentra en el Archivo General de la Nación (Colección Boturini), y fue encontrado por Eduardo Enrique Ríos. El padre Salmerón fue nombrado capellán de limosnas y ornamentos del santuario de San Miguel, Nativitas, el 6 de mayo de 1649.
- c) La obra más completa es la *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel san Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de san Bernabé de la jurisdicción de Santa María Nativitas*. Fue escrita por Francisco de Florencia, profeso de la Compañía de Jesús. La primera impresión se hizo en Madrid en 1692, dedicada a don Manuel Fernández de Santa Cruz el 6 de marzo de 1690, con licencia otorgada en Sevilla. La segunda edición se hizo en Puebla en 1898. He utilizado la edición de los presbíteros Gilberto Cervantes Bello -actual párroco desde 1989- y Luis Nava Rodríguez (5a. ed. conmemorativa del tercer centenario, Tlaxcala, 1992). El erudito Francisco de Florencia nació en Florida en 1620 y murió en México en 1695. Egresado de San Ildefonso, ingresó a la Compañía de Jesús en 1643. Escribió varias obras famosas: *Menologio de los varones más señalados en perfección religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús* (1694), *La Estrella del Polo Ártico* (1688) *Origen de los más insignes santuarios de Nueva Galicia* (1694) y la famosa obra *Zodiaco Mariano: Historia general de las imágenes de la Virgen María que se veneran en la América Septentrional* (1755).
- d) *Historia de la maravillosa aparición del glorioso arcángel san Miguel en la barranca de Tzopiloatl (hoy santuario de San Miguel del Milagro) en el estado de Tlaxcala*, del presbítero Manuel Ríos. Puebla (1884), imprenta de Miguel Corona.
- e) *Compendio de la historia de la aparición de San Miguel del Milagro*, de Justo Pastor Arroy, Puebla (1948), Linotipografía Económica.
- g) "Apuntes históricos de San Miguel del Milagro", revista *Hoy* (1938), núm. 51.
- i) José Rojas Garcidueñas, "San Miguel del Milagro", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 4 (1939), p 55.
- (8) Pedro Salmerón, citado por Francisco de Florencia, op. cit., p 37.
- (9) En 1631, fecha de las apariciones, el papa era Urbano VIII; el rey de España, Felipe IV; el virrey, Rodrigo Pacheco Osorio, marqués de Cerralvo; el arzobispo, don Francisco Manzo y Zúñiga; el obispo de Puebla, don Gutierre Bernardo de Quirós -quien falleció en 1638- y el gobernador de Tlaxcala, Diego de Barrientos. Don Manuel Fernández de Santa Cruz se hizo cargo del obispado en 1687.
- (10) El origen del santuario de Miguel del Milagro fue examinado en tres ocasiones: a) en 1631, el mismo año de la aparición, para el obispo Gutierre Bernardo de Quirós, por el canónigo penitenciario de Puebla, don Alonso de Herrera (investigación sumaria, no realizada en forma canónica), b) en 1643, por mandato del obispo Juan de Palafox y Mendoza -muy devoto del santuario, donde acostumbraba recluirse- por el Párroco de Nativitas, don Gabriel Pérez de Alvarado, c) el 12 de julio de 1675, durante la sede vacante del obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas. La información fue presidida y se hizo por mandato del doctor Juan Garcia de Palacios, tesorero, juez provisor y vicario general del obispado, junto con dos canónigos del venerable cabildo vacante: el doctor don Lorenzo Salazar Muñatones, canónigo magistral, y como testigo el doctor don Francisco Rafael Villa, racionero y comisario de dicho cabildo. La diligencia la efectuó y presentó el doctor José Salazar Varona -o Baraona, según la forma de escribir el apellido en la época -. En esa fecha, este personaje clave era racionero de la catedral de Puebla, y comisario, procurador y superintendente del santuario de San Miguel del Milagro. Se examinaron dieciséis testigos. (Texto original conservado en la Curia Diocesana de Tlaxcala; publicado en 1874, hoy en vías de editarse una edición paleográfica.)
- (11) Cfr. por ejemplo, el artículo "La religiosidad popular" de Luis Maldonado, publicado en las *Memorias del Primer Encuentro sobre Religiosidad Popular*, vol. I, Anthropos-Fundación Machado, Sevilla, 1989, Pág. 35).

(12) Algunos ejemplos son San Miguel Allende, Guanajuato; San Miguel, Chiapas; San Miguel, Tamaulipas; San Miguel Canoa, Puebla; San Miguel El Alto, Jalisco; San Miguel El Grande, Oaxaca, y San Miguel Ameyalco, México. Tan sólo en la ciudad de México hay tres iglesias dedicadas al culto de san Miguel Arcángel. Existe por lo menos una parroquia de la que es patrono en las ciudades de Veracruz, Orizaba, Uriangato, San Luis Potosí, Monterrey y Guadalajara y en el estado de Tlaxcala es patrono de por lo menos una docena de barrios o localidades.

(13) La construcción de la ermita se inició meses después de la aparición, en 1631, con licencia del gobierno civil; el santuario se empezó a construir a instancias de Palafox en 1643; las cúpulas del crucero son de 1653 (fecha de terminación de la construcción del templo, según consta en una inscripción de la portada); la cúpula del camarín es del siglo XVIII; la torre del siglo XIX; la torrecilla del reloj está fechada en 1926; el púlpito con base de tecali tiene fecha de 1708; hay un retrato del obispo Palafox de 1729, y la escultura del arcángel en el presbiterio es del siglo XVIII.

(14) José Rojas Garcidueñas, "San Miguel del Milagro", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 4 (1939), p 60.

(15) Florencia, p 33.



Ficha: ell-mil.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 4a. sección, abajo - centro)

" SAN MIGUEL DEL MILAGRO "

Ficha: e11-hu1.wri

1. Juan Tinoco: *San Huberto - Ochavo*.
2. Sin firma.¹
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 27 X 33 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, Catedral de la ciudad de Puebla. Hoy en día se encuentra en la cuarta sección del octágono, en el centro, detrás del crucifijo. Hasta hace pocos años en que se restauró la capilla, se encontraba a la misma altura, pero en la sexta sección.
6. Buen estado de conservación. No se le conoce ninguna restauración.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces SEDUE, en 1987).² Aunque sin dar razones para ello, la correspondiente ficha la identifica como *San Huberto* de Juan Tinoco. También aparece reseñada en el *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles*, como *San Uberto [sic.]* de autor anónimo del siglo XVII.³ El texto de Merlo *et. al.* no menciona esta obra en particular, aunque la fotografía general de los retablos de la capilla -tomada en 1991-, todavía ubican a esta obra en la sexta sección del octágono.⁴
9. En mi opinión, el personaje representado corresponde verdaderamente a san Huberto, tan fácil de confundir con san Eustaquio. Como indican Duchet-Suchaux y Pastoureau,⁵ la iconografía de san Huberto se distingue por la presencia de los perros, y es la que más se desarrolló en el norte de Europa. Por el contrario, san Eustaquio suele aparecer en una escena muy similar -frente a un ciervo con un crucifijo en las astas-, pero vestido como soldado romano. En representación de la lámina del Ochavo, el santo lleva ropaje y calzado ricamente decorado, a la moda cortesana del Renacimiento; destaca un elegante sombrero de pluma, a sus piés, en primer plano.

Las imágenes de este santo son escasas en la pintura novohispana.⁶ Como modelos utilizados, se pueden citar el famoso grabado sobre este tema que realizó Durero,⁷ y las versiones flamencas que posteriormente hizo Johannes Sadeler II.⁸ El modelo debió haber circulado extensamente en Europa, pues las copias que realizó Cornelius Cort se conservan todavía hoy en día en Leiden, París, Melbourne y Viena.⁹

Los grabados europeos y la lámina del Ochavo tienen la misma composición, con excepción del fusil que aparece a los piés del santo. Sin embargo, las posturas del personaje principal y de los cuatro animales que aparecen, son un claro ejemplo del proceso de reinterpretación y adaptación que sufrió el modelo original, para adecuarlo a la moda y el gusto novohispano.¹⁰

La versión del Ochavo presenta las siguientes peculiaridades: la postura del santo -al orar con ambas rodillas en tierra y ambas manos juntas- es más piadosa; la actitud del caballo es de atención a la escena; los dos perros de caza permanecen ajenos a la acción; el paisaje y los árboles muestran exquisito refinamiento en la representación de detalles. Prescindiendo de la diferencia que presenta el formato -pues la lámina es apaisada, mientras que el grabado tiene orientación vertical-, los demás elementos tienen la misma distribución espacial. El ciervo sobre una roca elevada, el santo frente al caballo, a la sombra de unos árboles, claramente siguen el mismo modelo compositivo.

Esta lámina de Tinoco presenta tres características por la manera en que se manejó la luz y el color. En primer lugar, el santo está magistralmente pintado, y ocupa el centro de la atención: rostro, aureola, manos, vestimenta, espada y calzado tienen vistosos detalles, bien iluminados, y pletóricos de color. En segundo lugar están los animales, que contrastan por los tonos oscuros en que están pintados todos ellos: el ciervo y los perros están mal dibujados - como tan frecuentemente ocurre en las representaciones de animales en la pintura novohispana, por falta de entrenamiento académico y de copias del natural-; en cambio, el caballo es de muy buena factura, y su montura se parece mucho a la del grabado descrito. Por último, el paisaje boscoso del fondo tal vez sea uno de los más bonitos en todo el lote de láminas de cobre del Ocho. En tonos azules, Tinoco utilizó el recurso de la perspectiva aérea: los objetos aparecen menos precisos -en dibujo y en su color-, conforme se van alejando del espectador, para dar idea de distanciamiento. Así, las colinas se funden y confunden con las nubes y alguna laguna que aparece en el fondo. El paisaje destaca por su amplitud, pues esta es una de las láminas con un fondo de mayor extensión espacial. Tal pareciera que el pintor aprovechó el tema -seguramente bajo encargo-, casi como pretexto para mostrar sus habilidades para la realización del paisaje. Por lo menos en este aspecto, existe un cierto acercamiento con la pintura flamenca.

Por su magistral utilización y dominio del claroscuro en esta obra, queda justificada su colocación en uno de los lugares privilegiados de la capilla del Ocho.

10. Javier González/1993.

11. Esta obra no tiene ninguna correspondencia con otras de la capilla del Ocho. Cabe comentar la mudanza que tuvieron ésta y las dos obras hoy situadas cerca de ella, de la sexta a la cuarta sección de la capilla, en fecha desconocida. En mi opinión, no hay duda alguna sobre la atribución de esta obra al pincel de Juan Tinoco.

12. Obra consignada por SEDUE (1987).

13. Este es un tema único en toda la producción de Tinoco, y no hay otras versiones.

(1) Cuando se hizo el levantamiento de las pinturas del Ocho para el estudio que se hizo de toda la Catedral de Puebla (*vid.* nota 4 de esta ficha), se reportó haber encontrado una firma de Juan Tinoco en esta obra (González Fernández y Márquez, comunicación personal, 1993). Desgraciadamente, a simple vista no se pudo corroborar esta información.

(2) *Op. cit.* Cédula número 993-1551 del inmueble 58 (Registro SEDESOL número 992 [*sic.*]). La ficha completa dice: *Se representa a san Huberto, hijo de los duques de Aquitania, como un joven cazador, arrodillado a un lado de su caballo, contemplando a Cristo crucificado que se le aparece entre las astas de un ciervo. Complementan la escena dos perros de caza.*

(3) Gobierno del Estado de Puebla / INAH, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, tomo II, p. 402, núm. de inventario 21114001-0000-683.

(4) E. Merlo, M. Pavón, J.A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Alai, 1991, pp. 330 - 347.

(5) Gastón Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, *La Bible et les Saints - Guide Iconographique*, París, Flammarion, 1990, pp. 164 - 165.

(6) No puede afirmarse con seguridad que la devoción a san Huberto haya tenido relación alguna con la religiosidad poblana. Sin embargo, cabe la posibilidad de que la identificación del santo estuviera equivocada, y en este caso sí podría sugerirse una posible relación con el mundo intelectual de la Puebla del siglo XVII. Existe el antecedente de la devoción que tuvo el famoso sacerdote jesuita Atanasio Kircker (1601 - 1680) por san Eustaquio, el santo de vida tan similar y tan confundida con san Huberto: En 1661, mientras Kircker buscaba antigüedades cerca de Marino -en Mantorella, a la sombra del Monte Vulturello-, descubrió las ruinas de una vieja iglesia con una inscripción en la que se decía que había sido construida por el emperador Constantino el Grande, en el lugar donde san Eustaquio tuvo la visión de Cristo en la cornamenta de un ciervo. Kircker decidió restaurar la iglesia, y convertirla en lugar de peregrinación, a lo que contribuyeron ampliamente la fama y las relaciones del "inquieto" jesuita. Allí gustaba pasar él sus días de retiro. Al morir, dispuso que su corazón se enterrara en ese lugar. La conversión de san Eustaquio fue un tema al que Kircker dedicó un libro entero. Según

la leyenda, el caballero romano Plácido perseguía a un ciervo de gran tamaño. Al verse acosado y encerrado por las peñas del monte, el animal dió un "impresionante salto de 115 palmos" y se mostró al futuro san Eustaquio con una cruz entre los cuernos, abriéndole las puertas de la vida eterna. Junto a este peñasco, Constantino erigió un santuario conmemorativo. (Crf. la obra de Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher - Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 1986, vol. 1, pp. 38 - 39. Según Octavio Paz -*Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1a. ed. de 1982, 3a. ed., 1990, p. 224, "la personalidad de Kircher [sic.] espera todavía una biografía moderna". Yo considero que esta obra ocupa en gran medida la laguna que existía previamente, respecto al famoso jesuita). En opinión de sorjuanistas especializados (por ejemplo, el doctor José Pascual Buxó -comunicación personal, febrero, 1995-, quien amablemente me señaló la *Luz imaginaria* de Ignacio Osorio), el jesuita alemán tuvo frecuentes contactos con el clero de esa orden en Puebla. Según se ha dicho, el alemán intercambiaba textos a cambio de chocolate, hasta que la comunicación se interrumpió cuando las demandas poblanas se pasaron de la cuenta. Sólo queda conjeturar qué tan posible es que entre los papeles de Kircher hubieran llegado imágenes grabadas o estampas. Además, es un hecho ampliamente conocido la influencia que tuvo Kircher en el pensamiento de Sor Juana Inés de la Cruz, y la Décima Musa también tenía ligas con el clero poblaro. Don Manuel Fernández de Santa Cruz ocupaba la sede obispal en Puebla, mientras provocaba la famosa *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691), en la misma época en que Juan Tinoco estaba cumpliendo el encargo de las láminas del Ochavo por parte del Maestrescuela don José Salazar de Baraona (1688). Aunque meras coincidencias, tal vez la lámina de cobre que hoy conocemos sea en realidad una representación de san Eustaquio, y su origen provenga de la influencia que tuvo Atanasio Kircher en el mundo intelectual de Puebla, a finales del siglo XVII. Será necesario profundizar más el asunto, con el fin de aclarar las interrogantes planteadas.

(7) El grabado ha sido ampliamente divulgado desde que lo reprodujo Bartsch; en América, es famoso por la rareza del tema y la fama de su autor. Una copia -donada por Jean Paul Getty- pertenece al Museo Metropolitano de Nueva York.

(8) De acuerdo con las informaciones que proporcionan M. Praz (*Studies in seventeenth-century imagery*, Roma, 2a. ed., 1964) y Thieme-Becker (*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, vol. XXIX, 1935), Johannes Sadeler II fue un grabador, hijo de Rafael Sadeler I. Se desconoce el lugar y la fecha de su nacimiento: murió en 1665 en Munich. Estuvo activo en Augsburg (1611), Munich (1625) e Innsbruck (1626), ciudad en la que trabajó para el archiduque Leopoldo.

(9) La versión del grabado de 22.7 X 16.7 cm que hoy se conserva en París, tiene la siguiente firma: *Joan Sadeler Junior Raph F. scalpsit Monaci*. La obra fue publicada por Christiaan Schuckman (compilador) y D. de Hoop Scheffer (editor): *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. XXXVII, Roosendaal, The Netherlands, ed. Koninklijke van Poll, 1991, pp. 168, 191 y 192.

(10) El proceso de interpretación de los grabados se estudia con profundidad en el artículo de José Rogelio Ruiz Gomar Campos titulado *Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII*, *Anales, Inst. de Invs. Estéticas, U.N.A.M.*, núm. 50-1, 1982, pp. 87 a 101.



Ficha: e 1-nu.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 4a. sección, centro, tras Crucifijo)

" SAN HUBERTO "

Ficha: b11-ce1.wri

1. Juan Tinoco: *Santa Cecilia, San Valeriano y San Tiburcio*.
2. Firmado: "Jv^on Tinoco F" en la parte inferior, al centro.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 30 X 42 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Hoy se encuentra en la cuarta sección del octágono, al centro, sección superior. Hasta hace pocos años, en que se restauró la capilla, se encontraba en la misma colocación, pero en la sexta sección.
6. Buen estado de conservación. No se le conoce ninguna restauración.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se halla en la ficha general de la capilla.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).¹ La ficha correspondiente la identifica como de Juan Tinoco y la denomina *Santa Cecilia*, aunque las medidas parecen estar ligeramente equivocadas y los textos latinos no son correctos. También aparece reseñada en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles.*, debidamente atribuida.² Merlo *et al.* no mencionan esta obra en particular.³ Esta lámina estuvo expuesta de marzo a junio de 1994 en la magna exposición "Arte y mística del barroco", celebrada en el ex - Colegio de San Ildefonso de la ciudad de México. Con tal motivo, Clara Bargellini publicó una ficha muy completa, que contiene la descripción hagiográfica e iconográfica de la obra, información que no repetiremos aquí. En este caso se proponen algunas modificaciones a anteriores interpretaciones de los textos latinos que aparecen en la pintura.⁴
9. No hay duda de que el personaje representado es la santa asociada a la música, de tan escaso cifo en América -y por lo tanto poco representada en la pintura novohispana, con excepción del óleo sobre madera que hizo Andrés de Concha, a pesar de existir algunos antecedentes europeos. El momento señalado es el de la conversión de Valeriano, quien también pide la gracia para su hermano Tiburcio presente, al mensajero divino; mientras tanto, Cecilia tiene un arrebató místico de comunicación con la divinidad, después de ser coronada con una guirnalda de flores, mientras tañe un instrumento de cuerdas. Tanto el catálogo de Sedesol como la citada investigadora, identifican el instrumento como un virginal.⁵

En mi opinión, no creo que ésta sea una composición original de Tinoco, aunque no se ha podido encontrar todavía el grabado en el que seguramente se inspiraría. Pienso que tal fuente sería muy probablemente flamenca, no sólo por éste el origen del mencionado instrumento, sino también por la presencia del pequeño perro -atributo de fidelidad marital, frecuente en las representaciones de parejas de casados-, tan del gusto de la pintura flamenca.⁶

En lo que corresponde al papel que desempeña esta obra dentro de la producción artística de Tinoco, hay dos conceptos que resulta necesario resaltar por su importancia. En primer lugar, el intenso colorido: el rojo de la vestimenta de santa Cecilia y el verde del paño bajo el virginal llegan hasta hoy con las tonalidades con que seguramente Tinoco realizó en su época la obra. No vemos aquí nada de los tonos azulosos que en los paisajes al aire libre se confunden entre una nubosidad intencional y un color que tal vez sea producto de la oxidación del material de cobre sobre el que se aplicó la capa pictórica. El segundo elemento sobresaliente es el manejo de la luz: por su tema eminentemente festivo -inherente a la gloria de la conversión- no puede decirse que la obra sea tenebrista a pesar del tratamiento de los fondos, pero es indudable una gran violencia en el uso del claroscuro. Encontramos dos focos de luz -uno externo, que ilumina la escena en el mismo sentido que la vista del espectador, y otro representado por el propio cuerpo del ángel que corona la escena- que matizan cada uno de los elementos de la composición. Ejemplos de la magnificencia que alcanzan los detalles, gracias al manejo del claroscuro, son las vestimentas de san Valeriano y de santa Cecilia, el remate del paño de la mesa y el cortinaje que enmarca la presencia de Tiburcio.

Al dirigir su atención al cielo, la santa profiere las siguientes palabras: "*FIAT COR MEUM IMMACULATUM UT NON CUNFUNDAR*", cuya transcripción en el catálogo de la exposición fue "Hágase mi corazón inmaculado, para que no sea confundida". Después de coronarla, el ángel se dirige a Valeriano con el siguiente texto inscrito en una filacteria: "*GLORIA / HONDRE CORONASTI EUM*", que puede interpretarse como "La coronaste con gloria y honor."⁷

Esta composición está hecha con base en dos ejes verticales, a diferencia de las que se apoyan en una diagonal, que son más frecuentes en la pintura de Tinoco.

10. Sedesol/1993.

11. La caligrafía de la firma de esta lámina coincide con las del Apostolado de la B.U.A.P. y de la serie sobre la Vida de san José de San Martín Texmelucan. Por lo tanto, no coincide con la letra cursiva que es mucho más frecuente en la producción de Juan Tinoco.

12. Obra consignada por Sedue (1987).

13. Esta obra no tiene ninguna pareja dentro de las que se encuentran en la capilla del Ochovo.

(1) Cédula número 994-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 993 [sic.]).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p 402, núm. de inventario 21114001-0000-684.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J.A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Alai, Puebla, 1991, pp 330 - 347.

(4) Catálogo de la exposición *Arte y mística del barroco*. Equilibrista-Turner-Conaculta México, 1994, pp 310 - 312.

(5) Clara Bargellini, *Ibid*, p 310: "instrumento cortesano y casero que produce sonidos de timbre delgado y registro agudo: [...] en este caso es el de registro de cuatro pies, de origen flamenco".

(6) *Cfr.* a manera de ejemplo único, el retrato de *Juan Arnolfini y su esposa*, de Jan van Eyck (1454), hoy en la Galería Nacional de Londres.

(7) Agradezco una vez más al R. Pr. y Dr. Roberto Jaramillo Escutia, O.S.A. sus comentarios respecto a estas traducciones.



Ficha: b11-ee1.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 4a. sección, centro, abajo)

" SANTA CECILIA, SAN VALERIANO Y SAN TIBRUCIO "

Ficha: b11-sma4.wri

1. Juan Tinoco: *Santiago Matamoros*.
2. Firmado: "Jn. Tinoco F." en el extremo inferior izquierdo, bajo el casco del caballo.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 43 X 34 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Segunda sección del octágono, lado izquierdo, sección media baja.
6. Buen estado de conservación. Parece haber sido restaurada para la exposición de 1983 en Galicia.
7. Los datos conocidos respecto a esta pintura son los mismos que se han presentado en la ficha general de la capilla del Ochavo.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue en 1987).¹ Sin detallar si está o no firmada,² la ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,³ la atribución también es a Juan Tinoco, aunque la obra es titulada incorrectamente *Santiago Apóstol a caballo*.

Al estudiar la capilla del Ochavo,⁴ Merlo *et al.* califican esta obra como una de las más destacadas del pincel de Juan Tinoco y reproducen una magnífica fotografía en donde se distingue claramente la firma del pintor.

9. La lámina que nos ocupa forma una pareja con la representación del rey san Fernando, luchando también contra los moros: ambas se hallan flanqueando una imagen de la Santa Faz.⁵ La composición ha sido concebida para formar un conjunto, como lo demuestra la disposición de los dos personajes principales, Santiago y san Fernando, colocados en posición enfrentada. A diferencia de lo que ocurre con otras muchas parejas de obras de Tinoco, en este caso ambas pinturas están firmadas.

La imagen corresponde a uno de los tres tipos iconográficos de Santiago, es decir, a las de apóstol, peregrino y soldado de Cristo luchando a caballo contra los infieles. En este caso, la leyenda indica que, con motivo de la batalla de Clavijo contra los moros, en el año de 930, el rey Ramiro soñó que Santiago, montado en un caballo blanco, derrotaba a los infieles.⁴ Efectivamente, al otro día, animado por la presencia de este apóstol, el rey consiguió la victoria.

A partir de ese momento, Santiago se convirtió en estandarte de los ejércitos españoles, a la vez que su culto se popularizó gracias a la formación de la Orden Militar de los Caballeros de Santiago. Como ya lo refirió Elisa Vargaslugo en el citado estudio,⁷ debido a la conquista de América por España, el tema de Santiago tuvo mucha importancia en el arte novohispano. De la misma manera que el santo ayudó en España a los ejércitos cristianos en la guerra santa, se supone que en la Nueva España se apareció entre los soldados españoles para pelear y derrotar a los gentiles, convirtiéndose así en Santiago Mataindios. Sin embargo, por ser la pareja del rey san Fernando, en este caso se refiere claramente a la lucha contra los moros.

Esta composición de Juan Tinoco tiene un tono muy dinámico. Sobre un fondo de batalla de gran agitación sobresale la figura ecuestre del santo, vestido con armadura metálica y sosteniendo con firmeza la espada. Lleva una capa que flota al viento, un faldón rojo y botas de puntiagudas espuelas. Sobre el pecho, en la capa, está dibujada la cruz roja de la Orden Militar de los Caballeros de Santiago. La cabeza del santo está cubierta por el sombrero de peregrino, adornado con veneras. Bajo el brioso corcel que echa las patas por delante, hay diversos grupos de moros vencidos, yacentes en escorzos que acentúan la movilidad de la escena. Los personajes que rodean al santo tienen las mismas características formales que los del *San Fernando*. Tanto el *Santiago* como el *San Fernando* tienen el mismo rostro barbado, en plena juventud varonil, con el mismo tratamiento de manos, vestimentas y calzado. Los caballos también son muy parecidos: aunque diferentes por su color y postura, ambos poseen las mismas crines rizadas, cráneo alargado y rasgos antropomórficos. Los aparejos ecuestres son iguales.

La composición de ambas láminas es diferente a la de las obras de Tinoco en que sigue el esquema de una compacta figura central que protagoniza una acción reposada, con intensidad más bien de índole espiritual, como son los casos de apóstoles y santas vírgenes o ermitañas. Por el contrario -como muy acertadamente ha señalado Conchita García Sáiz⁸ esta pareja hay un evidente gusto por el movimiento, acentuado por el vuelo de la capa y el recargamiento de las nubes en el celaje, elementos que en su conjunto prácticamente cubren la mitad del fondo. La atención del espectador se capta por medio del recurso de dirigir hacia él las miradas del santo y del caballo.

Sin dar detalles, García Sáiz establece los antecedentes de esta obra en pintores españoles como Rizzi o Carreño, los cuales no he podido precisar. Resulta más aceptable la afirmación de esta investigadora de remontarse a composiciones inspiradas en Rubens. En lo particular, pienso que las escenas de ambos guerreros que luchando a caballo contra los moros son bastante más cercanas a las batallas bíblicas que también realizó Tinoco. Por tener una complicación mayor, las fuentes iconográficas han quedado asentadas en las fichas que corresponden a las batallas.

10. Javier González/1991.

11. En el caso del *Santiago Matamoros* en cuestión, García Sáiz se refiere a esta obra de Tinoco como "la mejor interpretación del tema en la pintura mexicana de finales del siglo XVII". Si consideramos otras pinturas sobre el mismo tema, esta afirmación parece un poco exagerada. Sin embargo, sí puede decirse que es una de las composiciones mejor logradas de Juan Tinoco: por su técnica y oficio, tal vez sea la lámina de cobre de mayor calidad que ha llegado hasta nosotros. Es una de las dos pinturas de Juan Tinoco que se presentaron en la exposición "Santiago y América," celebrada por el Arzobispado de Santiago de Compostela y la Cancillería de Cultura e Xuventude de la Junta de Galicia en el monasterio de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela, 1993).⁹

12. Obra consignada por Sedesol (1987).

13. Cfr. fichas tinj-e.x.SM1. tinj-f-xiv.SM2 y tinj-f-xiv.SM3.

(1) Cédula número 1052-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 1051. [sic.]).

(2) Lo cual es un error general en las fichas de dicha institución.

(3) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t.I. pág. 351, núm. de inventario 21114001-0000-582.

(4) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla. 1991, págs. 337 y 339.

(5) El estilo de esta obra recuerda las diversas versiones existentes de Alonso López de Herrera, pero no he podido comprobar su autoría.

(6) Además del apéndice hagiográfico, los detalles de las leyendas relativa a Santiago se describen con todo detalle en el estudio de una pintura atribuida a Juan Correa sobre el mismo tema, en el auditorio de la catedral de Toluca, (Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Vida y obra de Juan Correa*, t. II, segunda parte, UNAM, 1985, págs. 341-342).

(7) Elisa Vargaslugo, *et al.*, *ibid.*

(8) Junto con el *Santiago Apóstol* del Museo Universitario de la B.U.A.P., ésta es una de las dos pinturas de Juan Tinoco que se presentaron en la exposición "Santiago y América," celebrada por el Arzobispado de Santiago de Compostela y la Cancillería de Cultura e Xuventud e de la Junta de Galicia en el monasterio de San Martiño Pinario, en Santiago de Compostela, de enero a julio de 1993. En este caso, la ficha núm. 86 del catálogo *Santiago en el arte*, de Ma. Concepción García Sáiz es digna de elogio. Le estoy muy agradecido a la maestra Mercedes Gómez-Urquiza -en ese entonces coordinadora de la Fundación Mexicana para los Monumentos del Mundo en Puebla, y hoy Directora de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía de Churubusco, México- por la información que me proporcionó al respecto. Sin ello, no habría podido conseguir estas noticias con las autoridades eclesiásticas ni universitarias de la localidad. Sin embargo, el apoyo que recibieron mis investigaciones en aquella ocasión se orientó sobre todo a la obra del pintor José Rodríguez Carnero, que se publicará por separado.

(9) Como, por ejemplo, la mencionada obra de Correa, suponiendo correcta tal atribución (Elisa Vargaslugo *et al.*, *op. cit.*, pág. 341).



Ficha: b11-sma4.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 2a. sección, izquierdo, medio - bajo)

" SANTIAGO MATAMOROS "

Ficha: b11-fd1.wri

1. Juan Tinoco: *San Fernando*.
2. Firmado "Jn. Tinoco F." en el extremo inferior derecho, bajo el antebrazo del moro tumbado cerca de los cascos del caballo.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 43 X 34 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Segunda sección del octágono, lado derecho, sección media baja.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Los datos conocidos respecto a esta pintura son los mismos que se han presentado en la ficha general de la capilla del Ochavo.
8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987).¹ Sin detallar si está o no firmada, la ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*.² También es atribuida a Juan Tinoco. Al estudiar la capilla del Ochavo,³ Merlo *et al.* califican a esta obra como una de las más destacadas del pincel de Juan Tinoco y reproducen una magnífica fotografía.
9. Esta escena representa a san Fernando, o Fernando III el Santo, rey de Castilla y León, histórico personaje que dirigió la Reconquista cristiana de la mayor parte de Andalucía, incluyendo la ciudad de Sevilla, de donde es el santo patrón. La antigua "Ixbilya", que había estado en poder de los moros desde el año de 712 de nuestra era, fue una importante capital política y cultural durante más de cinco siglos. Cuando el arrollador ejército de Fernando III se presentó en los campos sevillanos después de conquistar Córdoba y Carmona, la ciudad de Sevilla estaba gobernada por Abu-el-Hassan, más conocido en las crónicas hispalenses como Axataf, a quien el destino deparó la entrega de Sevilla al monarca santo.⁵

Cuentan las crónicas que el sitio que sufrió la ciudad fue largo y porfiado. Parece que el cerco se completó el martes 20 de agosto de 1247, pero los recursos con que contaba la plaza y las ventajas que ofrecía la comunicación por el río Guadalquivir hacían costoso e inseguro el asedio. Con los refuerzos del ejército del infante don Alfonso y la escuadra castellana al mando del almirante Bonifaz se logró romper el puente de barcas que unía la capital con Triana y su castillo. El gobernador Axataf finalmente capituló, después de dieciséis meses de asedio, el 23 de noviembre de 1248. Un mes después de la capitulación, y tras de efectuar el reparto de las distintas edificaciones entre sus súbditos cristianos, san Fernando entró en Sevilla, al frente de su brillante ejército, por la Puerta de Gules. El gobernador Axataf le hizo entrega de la llave de la ciudad que, según la tradición, todavía se conserva en la iglesia de Santa María la Mayor, hoy catedral.

La imagen muestra al santo vestido con una armadura metálica, enarbolando la famosa espada -que todavía se conserva en la Catedral de Sevilla-, con una brillante capa roja que flota tras de sí. Arremete contra los moros, mientras el corcel pasa sobre los vencidos en la batalla. Desde el cielo es guiado por la imagen de la Virgen de los Reyes,⁶ mientras que en la distancia se distingue el perfil de la ciudad de Sevilla con la torre de la Giralda. La ciudad era tan bella que, según la tradición, los moros lloraron la pérdida de la ciudad, y los poetas cantaron su caída en sentimentales elegías.⁷ Las peculiaridades de esta imagen se han descrito en la ficha del *Santiago Matamoros*.

Después de sólo cuatro años de fructífero reinado, el 30 de mayo de 1252 murió en el Alcázar de Sevilla el rey conquistador. Su cuerpo fue llevado a la catedral, y se le dio sepultura -con el hábito de la orden terciaria franciscana, a la cual pertenecía- en una urna de plata en la Capilla Real, frente al altar principal, en un sitio que estaba destinado a la Virgen de los Reyes. Fue el primer cristiano que enterrado en el templo. Su efigie tradicional -que el concejo hispalense emitió como oficial en el sello de la ciudad- lo representa sentado en el trono, con el mundo en la mano izquierda y la espada en la derecha.⁸

Digna descripción del personaje es el epitafio que se conserva en cuatro lenguas - arábica, latina, hebrea y castellana- en la tumba del santo en la catedral sevillana, para pregonar a los cuatro vientos el prestigio que el santo gozaba en Sevilla. Respetando ortografía y sintáxis, la curiosa leyenda castellana del sepulcro dice así: "Aquí yace el muy onorado Hernando Señor de Castilla, e de título, e de León, e de Galicia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jahén, el que conquistó toda España, el más leal, el más verdadero, el más franco, el más esforzado, el más apuesto, el ganador, el más sofrido, el más homildoso, el que más thenmie a Dios, el que más le fané servicio, el que quebrantó e destruyó a todos sus enemigos, el que alzó e ondró todos sus enemigos, y conquistó la ciudad de Sevilla, que es cabeza de toda España, y pasó en el postrimo día de Mayo en la era de mil e CC e noventa."⁹

Padre de Alfonso X el Sabio y primo de san Luis IX de Francia, su vida siguió la trayectoria del caballero medieval cristiano, santificado en el ejercicio de sus deberes reales. Fue canonizado por Clemente X en 1671.

10. Javier González/1991.

11. Es curioso que ambas láminas de cobre en la pareja *Santiago - San Fernando* estén firmadas, pues lo común era que sólo una de ellas lo estuviera. Las características del oficio, técnica y colorido del San Fernando sirven para establecer patrones de comparación con otras obras que se pueden atribuir a Tinoco.

12. Obra consignada por la Sedesol (1987).

13. Cfr. fichas tinj-b.xi.SM4.

(1) Cédula número 1054-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol número 1053, [sic.]).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. I., p 353, núm. de inventario 21114001-0000-584.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana. *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Alai, Puebla, 1991, pp 337 y 375

(4) Cfr. el apéndice hagiográfico.

(5) Santiago Montoto, *Biografía de Sevilla*, Rodríguez Castillejo, Sevilla, 1990, pp 98 - 115.

(6) A pesar de que este caso es una miniatura, se puede distinguir la imagen por su correspondencia con la talla en marfil que existe hasta la fecha en la catedral de Sevilla. Esta devoción mariana, considerada patrona de la ciudad, fue promovida por el cabildo catedralicio de Sevilla en esa época.

(7) Abu-Bekka-Saleh decía amargamente (Montoto, *op. cit.*): "¿Dónde buscaremos a Sevilla con todas las galas que vestían sus campiñas, con aquél grandioso río de aguas tan cristalinas, abundantes y deleitosas? Pero, habrá patria en el mundo, después de la pérdida de Sevilla? [...] Es una reina Sevilla, Guadalquivir su collar." Afortunadamente para nosotros, Sevilla cayó intacta en las manos de Fernando III durante la Reconquista. En esa difícil época, ni sus muros fueron rotos, ni sus casas saqueadas, ni arruinadas sus industrias.

(8) Las representaciones de san Fernando son muy escasas en la pintura colonial novohispana. Es mucho más frecuente que aparezca en esculturas, sobre todo en los Altares de los Reyes (como el de la catedral de Puebla). Esta lámina de cobre es la única que conozco sobre el tema. Además, sería de esperar una iconografía acorde con el modelo español. Sin embargo, aquí tenemos una correspondencia con el *Santiago Matamoros*, y por eso la licencia que se tomó el pintor para representarlo.

(9) Montoto, *op. cit.*, p 115.



Ficha: bll-fdl.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 2a. sección, derecha, medio bajo)

" SAN FERNANDO "

Ficha: f11-It1.wri

1. Juan Tinoco/Juan de Arrúe: *El primer encuentro entre Jesús y Pedro*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 23 X 30 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, de la catedral de la ciudad de Puebla. Segunda sección del octágono, lado izquierdo, sección inferior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe cuándo fue realizada.
8. No aparece en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH.¹ En la ficha del catálogo se le denomina *San Pedro salvado de las aguas*, describiéndola como "pintura anónima del siglo XVII. No aparece en la sección de "documentación gráfica antigua" de dicho catálogo. En su capítulo relativo al Ochavo, Merlo, et al. dicen que en esta capilla "hay dos pequeños cuadros que están firmados por Juan de Arrúe, siendo quizá los únicos que se podrían identificar de este artista del siglo XVI".² Desgraciadamente, estos autores no especifican a qué cuadros se refieren. Se supone que la cita se refiere a la pareja compuesta por la *Samaritana* y al *primer encuentro entre Jesús y Pedro*, en vista que el pie de foto de *San Pedro salvado de las aguas* adjudica esta obra a Juan de Arrúe,³ del siglo XVI.⁴ Sin embargo, obra en mi poder una copia de un informe inédito que se elaboró con motivo de la exposición de "Santiago en América". En dicha comunicación se comparan los tonos del paisaje que circunda al san Pedro de esta lámina, con los del *Santiago Matamoros* que también se encuentra en el Ochavo. A resultas de esta comparación, se atribuye el *San Pedro salvado de las aguas* a Juan Tinoco.⁵
9. La escena representada no corresponde a ningún pasaje bíblico en particular. Sin embargo, pudiera ser más acertado denominarla como el *Primer encuentro entre Jesús y Pedro*, en lugar de *San Pedro salvado de las aguas*, pues hay una clara alusión a las circunstancias en que Jesús convocó a Pedro para unirse a su apostolado.⁶ Según la tradición, Simón el pescador era hijo de Zebedeo, era un hombre casado que vivía en el pueblo de Bethsaida, en la orilla norte del lago Tiberiades, cerca del mar de Galilea. Ahí se encontró con Jesús, quien lo convirtió en "pescador de hombres", en la piedra sobre la que se edificaría la nueva Iglesia.
La composición de esta pequeña lámina es bastante curiosa. Por su diminuta escala, las dos figuras centrales de Jesús y Pedro contrastan con el inmenso paisaje que las circunda. El lago Tiberiades y el cielo repleto de nubes ocupan al mayor parte de la superficie pictórica. Aparte de una torre y un fragmento de terreno en primer plano, los únicos elementos verticales que rompen la monotonía de la escena que se extiende en sentido apaisado son las montañas, los peñascos y los mástiles de las barcas de los pescadores.
En mi opinión, esta pareja de obras no es la única que se podría identificar como de Juan de Arrúe, pues coinciden plenamente con los "tonos azulosos y contrastes bermejos" con los que Toussaint describe las obras de este pintor en el retablo del convento franciscano de Cuauhtinchan.⁷
10. Javier González/1993.
11. No tengo elementos para evaluar las obras de Arrúe, y sería necesario comprobar la existencia de posibles firmas, como indica el texto de Merlo. Lo que sí resulta claro es que - debido al oficio, el colorido y el tratamiento de la composición- no es posible atribuir esta obra a Juan Tinoco.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. Cfr. la ficha de la *Samaritana* f11-It2.

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, pág. 357, núm. de inventario 21114001-0000-593.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pág. 337.

(3) A partir de información proporcionada por Francisco Pérez de Salazar y Haro, así como por Francisco del Paso y Troncoso, don Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 2a. ed. UNAM, México, 1982, pp 70 - 73, indica que este pintor nació en los pueblos de Ávalos, provincia de Colima, en 1565. Trabajó en las ciudades de México, Puebla, Oaxaca, Tehuacán y Cuauhtinchan. Otorgó su testamento en Puebla el 30 de agosto de 1637, donde se supone que murió poco tiempo después.

(4) Merlo *et al.*, *op. cit.*, pág 335.

(5) Gonzalo Fernández (comunicación personal, julio, 1993).

(6) La hagiografía del personaje es suficientemente conocida.

(7) M. Toussaint, *op. cit.* pág. 73.



Ficha: f11-1t1.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 2a. sección, izquierdo, medio bajo)

" PRIMER ENCUENTRO ENTRE JESÚS Y PEDRO "

Juan Tinoco: *El Martirio de San Felipe de Jesús*.

2. Sin firma.

3. Óleo sobre lámina de cobre.

4. 43 X 34 cm

5. Capilla del Espíritu Santo o del Ocho, Catedral de la ciudad de Puebla. Segunda sección del octágono, lado derecho, sección superior.

6. Regular estado de conservación. No ha sido restaurada. Presenta desprendimientos puntuales de la capa pictórica, especialmente en borde inferior, y donde tal vez pudiera haber habido alguna firma.

7. La información histórica disponible para todo el conjunto se describe en la ficha general de la capilla.

8. A diferencia de las otras láminas de cobre realizadas por Tinoco, esta obra no aparece en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la actual SEDESOL. La primera vez que aparece reseñada es en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*, en el que se le atribuye a Juan Tinoco, a pesar de no estar firmada.¹ Al tratar la capilla del Ocho, Merlo *et. al.* se refieren a esta obra en particular, en los siguientes términos: "Aunque no son propiamente altares, sino relicarios, los retablos enmarcan una serie de pinturas, la mayoría sobre lámina de cobre y del pincel de Juan Tinoco:... entre ellas, destacan de este autor *El Martirio de San Felipe de Jesús*."²

9. En esta imagen se ha representado a san Felipe de las Casas, el protomártir mexicano mejor conocido como Felipe de Jesús.³ Aunque fue criollo nacido en la capital de la Nueva España, no resulta extraño que se le tuviera una devoción especial en Puebla, puesto que es ahí donde se convirtió en terciario franciscano. A los dieciocho años de edad abandona la orden, se convierte en comerciante, y se embarca para Filipinas, en donde cuatro años después se vuelve a unir a los franciscanos. Durante su viaje a la ciudad de México para ser ordenado sacerdote, su barco fue desviado hacia Japón, en donde quedó detenido. El 5 de febrero de 1597 fue sacrificado junto con otros veinticinco cristianos en Nagasaki, durante la persecución del *Taikó Toyotomi Hidehyoshi*. No se conoce la fecha de su beatificación, pero a todo el grupo se le canonizó en 1862 como los *Mártires del Japón de 1597*.⁴

El santo aparece vestido con un hábito franciscano durante la escena de su martirio, crucificado y con el cuerpo atravesado por dos lanzas que toman la forma de una cruz de san Andrés. A su alrededor, aparecen varios exóticos personajes, de cabeza rasurada a la supuesta usanza oriental, pero lujosamente vestidos con brocados de tradición mucho más europea, al igual que su calzado de medias y botines. De lo alto desciende un resplandor, sobre el que fija su atención el santo, ignorando a sus captores.

En este caso no se sigue el modelo de composición en diagonal, tan frecuentemente utilizado por Tinoco en las láminas de cobre del Ocho. Con la salvedad de las flechas que atraviesan el cuerpo del santo, y el gesto de uno de los centinelas que señala con el brazo en sentido diagonal, la composición es vertical en eje central, con un grupo de soldados en un extremo, en proporción áurea.

El paisaje está conformado por un fondo de vegetación que se recorta sobre un cielo azul que ocupa la mayor parte de la superficie pictórica. El abigarrado grupo de centinelas y la vegetación son los únicos elementos en que se aprovecha la técnica del claroscuro. La figura del santo, hierática y rígida, tiene moderados matices de sombra en sus vestimentas. Su rostro, manos y pies están tímidamente realizados, con la intención de transmitir una sensación de quietud y serenidad.

10. Javier González/1993.

11. En mi opinión es correcta la atribución de esta pintura a Juan Tinoco. Tampoco hay duda alguna sobre la identificación del personaje representado.

12. Obra consignada por Mariano Monterrosa (1988).

(1) Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla. Gob. Edo. de Puebla/INAH, t. I. p. 345, núm. de inventario 21114001-0000-570.

(2) E. Merlo M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p. 336.

(3) *Crf.* el Apéndice Hagiográfico.

(4) John J. Delaney, *Dictionary of Saints*, p. 136.



Ficha: ell-fjl.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 2a. sección, derecha, arriba)

" EL MARTIRIO DE SAN FELIPE DE JESÚS "

Ficha: f11-vm2.wri

1. Juan Tinoco: *Virgen de la Cabeza*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre. En el borde inferior lleva una cartela de plata con la leyenda *Tota Pulchra Es Amica Mea Et Mácula Non Est In Te*.¹
4. 33 X 33 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, en la catedral de Puebla. Sexta sección del octágono, centro.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. La información histórica disponible para todo el conjunto se encuentra en la ficha general de la capilla.
8. La obra no aparece reseñada en el catálogo de la entonces SEDUE (1987) y en el catálogo del INAH,² se le denomina como "*El verdadero retrato de la Virgen*, anónimo del siglo XVII". En el capítulo que corresponde a la capilla del Ochavo, Merlo *et al.* dicen que "*es digno de mencionar un verdadero retrato de la Virgen María, pintura anónima de gran calidad, y tal vez de pincel extranjero. Tiene al pie una cartela de plata que dice [...], todo rodeado de vidriantes para simular piedras preciosas*". El pie de la magnífica foto señala que la obra es del siglo XVI.³

9. La devoción a la Virgen de la Cabeza es un culto eminente popular, que se extendió desde España a lo largo de los siglos por buena parte de la geografía hispana e iberoamericana.⁴

Según la tradición oral, a un pastor natural de Colomera, en la provincia de Granada, Andalucía, se le apareció o se encontró una imagen de la Virgen María, en pleno corazón de la Sierra Morena, a unas tres leguas de la ciudad de Andújar. Ello ocurrió en el año de 1227, en plena Reconquista, dos años después de que la ciudad de Andújar había sido cedida por los moros al rey Fernando III el Santo. Cabe recordar que del siglo XI al XIII surgió la devoción mariana por toda España. Ejemplos de ello son Montserrat en Cataluña, el Pilar y Valvanera en La Rioja, Salas en Huesca, Aránzazu y Begoña en Vizcaya, y otras.

La expansión de la advocación mariana de Nuestra Señora de la Cabeza se debió al establecimiento de cofradías para fomentar su culto y devoción, pues donde había una cofradía debía colocarse una imagen en una iglesia o ermita, lo que propiciaba la ocasión para celebrar una romería. Por ejemplo, de acuerdo con el informe Gómez Martínez, existe documentación suficiente para demostrar que en Andalucía se establecieron 54 cofradías entre 1556 y 1611. Por desgracia, no ha podido comprobarse la existencia de una cofradía en Puebla, lo cual es más que posible por el sitio tan prominente que hoy ocupa la imagen de esa advocación.

Además de la forma popular del culto, que es la romería, la difusión de la advocación se incrementó con la publicación que hizo el historiador local Salcedo Olid del *Panegírico historial de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*, impreso por Juan de Paredes, Madrid, 1677. Según ese texto, la tradición indica que la Virgen se le apareció a un pastor en plena sierra, la imagen era tan pequeña que el pastor creyó que era una muñeca para su hija; la Virgen le habló, pidiéndole que se le edificara un templo. El pastor llevó la imagen a Andújar y la depositó en una iglesia, de donde desapareció y volvió al lugar de la aparición. El pueblo de Andújar decide entonces edificarle una ermita en el camino hacia el lugar en que se le aparecía el pastor pero la Virgen vuelve a desaparecer. Nuestra Señora de la Cabeza es encontrada nuevamente en el mismo lugar de la aparición y los vecinos de Andújar comprenden que es allí donde la Señora quiere que se le construya una casa.⁵

El santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar, España, se inició con una ermita construida entre 1287 y 1304. Entre 1534 y 1611 se fabricó un suntuoso edificio "para acoger al gran número de devotos que, procedentes de distintos puntos de la geografía, se acercan a rendir culto a Nuestra Señora de la Cabeza, en especial en su romería, como consecuencia del aumento de las cofradías".⁶ De hecho, el *Panegírico* de Salcedo Olid tuvo como finalidad extender aún más la devoción de este culto mariano y así incrementar las limosnas que la hermandad recibía, con las que se costeaban todas las obras que se llevaban a efecto en el santuario, dentro de la más pura línea barroca, "cuanto más grande y llamativa fuera la Casa de Nuestra Señora, más deslumbraría al visitante y movería su caridad para con el sagrado lugar, a fin de poder mantenerlo y mejorarlo".⁷ Por desgracia, gran parte del santuario y de su documentación fueron destruidos durante la guerra civil de 1936-1939. La talla original de la imagen fue sustraída en esa época, y se ignora su paradero actual. La que hoy se venera es una imitación realizada durante la posguerra.

Durante el Siglo de Oro español, la romería de la Virgen de la Cabeza -que se celebra cada año el último domingo del mes de abril- tuvo muy ilustres visitantes y cronistas. Ejemplos de ello son don Miguel Cervantes Saavedra, quien la visitó en 1592 y la describe en el capítulo VI del libro III de *Persiles y Segismunda*. Otro más fue don Lope de Vega, quien describió un suceso histórico ocurrido en la romería de 1593 en su obra *La tragedia del rey Don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*.

Desde el punto de vista iconográfico, tiene mucha importancia el comentario de Gómez Martínez en la parte final de su estudio: "Además de que todos los cofrades que iban a la fiesta debían portar como distintivos sus albas, roquetes y hachas, una característica peculiar de esta romería es la presencia de los sacerdotes subidos en las andas, dando golpes en la cabeza con un bordón,⁸ a quienes trataban de acercarse a la imagen de Nuestra Señora de la Cabeza. Posiblemente el nombre de la advocación mariana de la Cabeza venga de esta circunstancia tan particular".⁹

Sin embargo, en vista de las diferencias que existen entre la lámina de cobre del Ochavo de la catedral de Puebla -que efectivamente sólo muestra la cabeza de la Virgen- y las imágenes de la advocación mariana de Andújar, es necesario profundizar en el aspecto iconográfico. De acuerdo con el estudio de Juan Vicente Córcoles de la Vega,¹⁰ es una imagen que proviene de la *theotokos* bizantina, o Virgen madre, de pie y de cuerpo entero, con el niño en el brazo izquierdo.

Al mundo barroco contrarreformista, la imagen llegó como herencia de la imagen gótica, a su vez inspirada en la románica, que proviene directamente de la mencionada bizantina. A partir del siglo XVI, los atributos serían el pastor en oración -alusión al individuo que encontró la imagen-, elementos relativos a la ganadería o al cultivo -algún fruto o una manzana en particular-, y el árbol bajo el cual se apareció la Señora. Además, Córcoles transcribe la bella prosa de Cervantes para ofrecer otra interpretación del origen del nombre de la advocación: "el escenario está constituido por un paisaje serrano denominado como El Cabezo. Es un monte o peñasco, en cuya cima está el monasterio, que deposita en sí una santa imagen llamada de la Cabeza, que tomó el nombre de la peña donde habita, que antiguamente se llamó el Cabezo, por estar en un llano libre y desembarzado, solo y señero de otros montes ni peñas que le rodean, cuya altura será de hasta de un cuarto de legua, y cuyo circuito debe ser poco más de media".¹¹

En el santuario se conserva hoy una pintra en la que se ha representado la romería que se realiza tradicionalmente en honor de la Virgen de la Cabeza. Ahí se muestra el escenario, la historia de la aparición y la imagen que recibe la devoción. A pesar de la diferencia en la iconografía de las imágenes, este lienzo es importante para el caso novohispano, pues fue realizado por un discípulo de Francisco Rizzi, quien tuvo influencia en la Nueva España. Al comercio de obras pictóricas, además del traslado de cofradías directamente al nuevo mundo, probablemente se debió la llegada de la devoción a Puebla.¹²

La que pertenece a la capilla del Ochavo de la catedral de Puebla debe ser interpretada como Nuestra Señora de la Cabeza, en lugar del *Verdadero Retrato de la Virgen*, puesto que este título le corresponde a la imagen de *Nuestra Señora del Pópulo*, tradicionalmente realizada por san Lucas Evangelista, pintor que retrató a la Virgen.¹³ La que nos ocupa es muy similar a las dos representaciones que existen sobre el mismo tema realizadas por Juan Correa.¹⁴ En su espléndido ensayo, José Guadalupe Victoria señala algunas características que transcribo, por considerarlas comunes con la lámina del Ochavo: "se acusa con mayor énfasis la fidelidad a un modelo grabado: esto se advierte en el tratamiento del paño que cubre la cabeza, pues los rasgos faciales denotan cierta dureza [...]. a pesar de que el pintor se apegó al ideal de belleza sagrada, presenta un toque de realismo que aproxima este cuadro al género del retrato". En realidad, el resplandor que la rodea y la inclinación de la cabeza son los únicos elementos que nos remiten a la imagen de una Virgen. Es muy interesante la manera en que [...] se iluminó el rostro, gracias a dos focos de luz: uno que va del frente hacia atrás y otro en sentido inverso".

No hay elementos que permitan afirmar que la imagen del Ochavo fuera realizada por Juan Correa. Sin embargo, hay que decir que es sorprendente su parecido con la imagen firmada por Correa, que pertenece a una colección particular de y fue reproducida en la ciudad de México el catálogo de Correa.¹⁵ Por cierto, esta imagen de Correa tiene en su base una leyenda que la identifica como Na. Sa. dela Cabeza [sic]. En lo particular, desde el punto de vista cronológico, opinó que esta imagen tal vez fuera realizada como consecuencia del citado *Panegírico*, a raíz del impulso del culto a esta devoción. Por ello, la imagen debe fecharse entre 1677 y 1688, fecha de la decoración del Ochavo.

Por desgracia, tampoco hay elementos que permitan definir quién es el autor de la lámina del Ochavo. No me parece imposible, sin embargo, que Tinoco hubiera tenido algo que ver o por lo menos su taller, pues los rasgos pictográficos de esta imagen se encuentran en muchas obras firmadas por Tinoco. Baste citar a manera de ejemplos el rostro alargado, los ojos almendrados, los párpados entrecerrados, las pupilas oscuras y descentradas, las líneas curvas de las cejas que con un solo trazo se comunican con el puente de la nariz, recta y de peculiar sombreado. El rasgo fisionómico más característico tal vez sean los labios finos y rectos, con ligeras redondeces en la parte media para delinear la sombra de la nariz y la punta de la barbilla, el claroscuro de los paños tampoco es una excepción en su tratamiento. Hay pues muchas coincidencias.

Será necesario profundizar nuestro conocimiento acerca de la hermandad de la Virgen de la Cabeza y sus agremiados, para poder proponer una atribución más acertada.

10. Javier González/1993.

11. En mi opinión, esta obra no es de Juan Tinoco. Sin embargo, creo que se justificaría un análisis técnico para precisar cuándo fue realizada.

12. Obra consignada por el INAH (1988) e identificada iconográficamente por Elisa Vargaslugo y Jonathan Brown (agosto de 1994).

13. No hay otras pinturas con el mismo tema.

(1) Agradezco la ilimitada gentileza del M.R.P. y Dr. Roberto Jaramillo Escutia, O.S.A., a quien se debe la siguiente traducción: "Toda hermosa es mi amiga y no existe mancha en ti."

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, pág. 394, núm. de inventario 21114001-0000-668.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, pág. 337 - 338 Y 344.

(4) Enrique Gómez Martínez publicó un magnífico estudio titulado "La devoción popular a Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena en la Anadalucía de los siglos XVI y XVII" en las memorias del *Primer Encuentro sobre Religiosidad Popular*, tomo II: *Vida y muerte: la imaginación religiosa*, C. Álvarez Santaló, María Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra (coords.), Anthropos-Fundación Machado, Barcelona, 1989, pp 487 - 504.

- (5) E. Gómez Martínez, *op. cit.*, pág. 491.
- (6) *Ibid.*, pág. 492.
- (7) *Ibid.*
- (8) El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define al bordón como un bastón o palo más alto que la estatura de un hombre, con una punta de hierro y en medio de la cabeza unos botones que lo adornan.
- (9) E. Gómez Martínez, *op. cit.*, pág. 502.
- (10) Juan Vicente Córcoles de la Vega, "Aproximación a la iconografía de la Virgen de la Cabeza de Andújar", publicado en Primer encuentro sobre religiosidad popular, *op.cit.* t.II, pág. 505 - 517
- (11) *Ibid.*, pág. 508.
- (12) En la nota número 1 de su estudio (*ibid.*, pág. 516), Corcoles de la Vega hace una reseña historiográfica de los que se han ocupado de la referida devoción mariana. Entre ellos, cita un estudio de C. Torres Laguna, *La Morenita y su santuario* (Andújar, 1961, pp 175 - 184), en donde aparece una relación de los pueblos que rinden culto a la Virgen de la Cabeza, incluyendo algunos de América. Hay otras referencias bibliográficas importantes para el estudio de este tema. Una es el ensayo de José Carlos de Torres, "Fe, cultura y entorno geográfico del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena" (publicado en el tomo III de las memorias del *Primer Encuentro sobre Religiosidad Popular, Hermandades Romerías y Santuarios*, Anthropos-Machado, Barcelona 1989, pp 302 -314). Otra es el imprescindible trabajo del conde Fabraguer, *Historia, tradiciones y leyendas de las imágenes de la Virgen aparecidas en España*, Madrid, 1861, 3 vols., Biblioteca Nacional, España, signatura B-A 7.750-2.
- (13) *Cfr.* el estudio inédito que hice sobre la vida y obra del pintor José Rodríguez Camero, en especial el capítulo que corresponde a la Congregación de Santa María del Pópulo de la Compañía de Jesús en Puebla.
- (14) Doctora Elisa Vargaslugo *et.al.*, *Juan Correa - Su vida y su obra* (Repertorio pictórico), tomo IV, primera parte, UNAM, México, 1994, pp 257 - 264.
- (15) *Ibid.*, pág. 259.



Ficha: f11-vm2.wri

Catedral - Puebla
(Capilla Ochavo / 6a. sección, centro)

" VIRGEN DE LA CABEZA "

Ficha: f11-pv2.wri

1. Juan Tinoco: *La presentación de la Virgen en el templo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, en la catedral de Puebla. Sexta sección del octágono, lado izquierdo, sección inferior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en qué fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (ficha f11-de2) de la misma serie. No aparece, pues en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH.¹ En la sección de documentación gráfica antigua de dicha publicación aparece mencionada en dos ocasiones. La primera está equivocada,² pues la obra reproducida es en realidad la *Presentación del niño Jesús en el templo*. En ese caso no es atribuida específicamente a Tinoco, como sí ocurre en la segunda ocasión, en la que es fechada en el siglo XVIII.³ Como en las otras dos obras de esta serie, el estudio de Merlo *et al.* de la capilla del Ochavo sólo hace una mención general.⁴
9. Como en algunos otros casos de esta misma serie de la vida de la Virgen María, la iconografía de esta pintura se aleja un oco de la representación tradicional. La escena corresponde al momento en que santa Ana y san Joaquín llevan a María al templo, con el fin de cumplir la promesa que la primera había hecho. Según el *Protoevangelio de Santiago*, uno de los *Evangelios apócrifos*,⁵ cuando María empezó a dar los primeros pasos, su madre exclamó: "Vive el Señor, que no andarás más por este suelo hasta que te lleve al templo del Señor".
En esta pintura, la composición tiene un punto de perspectiva diferente al de la mayoría de las representaciones del mismo tema en la pintura novohispana. En lugar de mostrar al sumo sacerdote y a la niña en lo alto de la escalera, aquí todos los personajes aparecen en la parte inferior. Ello es pretexto para mostrar diversas columnas y pórticos, como parte de un paisaje arquitectónico idealizado. Cabe resaltar el tamaño desproporcionadamente pequeño de la niña, mientras que el mendigo en primer plano sobresale en un exagerado escorzo. Como en otras pinturas de la serie, aparece un rompimiento de gloria en la parte central superior, que no tiene mayor efecto en la iluminación general de la escena; ésta se resuelve mediante contrastes luminosos entre las diferentes arquerías del fondo.
10. Gonzalo Fernández/1993.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó establecida en la ficha de la *Anunciación* (ficha f11-am1), así como las razones para una posible atribución a Nicolás Poussin, en lugar de a Juan Tinoco.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. *Cfr.* el análisis iconográfico en la ficha sobre el mismo tema en la serie sobre la vida de san José en San Martín Texmelucan (a13-pv1).

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p. 399. núm. de inventario 21114001-0000-678.

(2) *Catálogo...* INAH, *op. cit.*, t. II, pág. 626.

(3) *Catálogo...* INAH, *op. cit.*, pág. 634.

(4) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p. 337.



Ficha: f11-pv2.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo)

" PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN AL TEMPLO "

Ficha: f11-am1.wri

1. Juan Tinoco: *La Anunciación*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Sexta sección del octágono, lado izquierdo, sección media, parte superior.
6. Regular estado de conservación. No ha sido restaurada. Presenta pérdida de la capa pictórica en los mantos de la Virgen y del arcángel.
7. Aunque es una pintura que evidentemente corresponde al siglo XVII, no hay elementos para saber en qué fecha fue realizada.
8. La obra no aparece en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultura*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987). La primera referencia historiográfica se encuentra en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,¹ donde se la identifica como pintura anónima, "[...] tal vez europea". Al estudiar la capilla del Ochavo,² Merlo *et al.* se refieren a la serie sobre la vida de la Virgen María en general, sin mencionar esta obra en particular, como "[...] de origen flamenco, con el mismo estilo y características de otros que están en el Museo Universitario de Puebla y en el Museo de Arte de Querétaro".
9. La iconografía de esta pintura es la tradicional. Apegándose al Evangelio de san Lucas (1, 26-38), el arcángel san Gabriel se le aparece a la Virgen María para anunciarle la bienaventuranza de su maternidad de Jesús. Según el texto de Haag,³ la anunciación contiene tres motivos intrínsecos: quién es el niño (Hijo del Altísimo), cómo tiene que nacer (por el Espíritu creador, mediante el parto virginal de una mujer) y el consentimiento de María. Es el supremo momento en que el Hijo de Dios se encarna y se hace hijo del hombre.

En la escena hay un fuerte claroscuro para indicar la presencia del Espíritu Santo, que desciende sobre los protagonistas en medio de una radiante gloria celestial. Los únicos elementos de color son las vestimentas del arcángel y de la Virgen, las carnaciones de los angelillos, las flores y las nubes iluminadas por la gloria.

El oficio es duro y seco. Los paños son planos, y no tienen nada de contraste en los pliegues ni zonas más oscuras. Las cabezas y rostros son circulares, con cabelleras lacias y de poco lustre; las manos son regordetas y poco delineadas. Las nubes tienen pocos contrastes, pocas sombras.

La composición es rígida y de poco movimiento, con base en dos ejes verticales en sección áurea. El único movimiento lo da por la actitud del arcángel, con las alas extendidas en una diagonal suave, tal vez lo mejor del cuadro.

10. Gonzalo Fernández/1993.

11. Además de éste, esta serie sobre la vida de la Virgen María está compuesta por los siguientes lienzos: *Adoración de los Reyes* (ficha tinj-f-xi.ar2), *los Desposorios de María y José* (ficha tinj-f-xi.de2), *la Huida a Egipto* (ficha tinj-f-xi.he2), *la Presentación de la Virgen en el Templo* (ficha tinj-f-xi.pv2) y *la Visitación a santa Isabel* (ficha tinj-f-xi.vi2). También, al parecer, hubo en alguna época un *Tránsito de la Virgen*, una *Adoración de los Pastores* y una *Búsqueda de Posada*. Es muy probable que todos sean de la misma mano y lo más posible es que sean obras de segunda categoría, provenientes de Europa, aunque a mí no me parece muy acertada su filiación con otras obras de los museos de Puebla o Querétaro. Según se dijo al analizar otras obras de Tinoco, por el estilo, la composición, el manejo de la luz y el manejo de los paisajes arquitectónicos, toda la serie tal vez sea copia de obras del pintor clasicista francés Nicolás Poussin (1594-1665). Sin embargo, en mi opinión, no cabe duda de que esta serie no puede atribuirse a Juan Tinoco.

12. Obra consignada por el INAH (1988).

13. *Cfr.* el análisis iconográfico en las fichas de la serie sobre la vida de san José en San Martín Texmelucan (tinj-e-xiii.pv1, tinj-e-xiii.del, tinj-e-xiii.vil, tinj-e-xiii.he1, tinj-e-xiii.bp1, tinj-e-xiii.ap1, tinj-a-xiii.ar1, tinj-e-xiii.ci1, tinj-e-xiii.tj1 y tinj-e-xiii.mj1.)

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t, II, p 389, núm. de inventario 21114001-0000-659.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Alai, Puebla, 1991, p 337.

(3) Herbert Haag, *Breve diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1992, p 399.



Ficha: fili-aml.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo 6a. sección, izquierdo, superior)

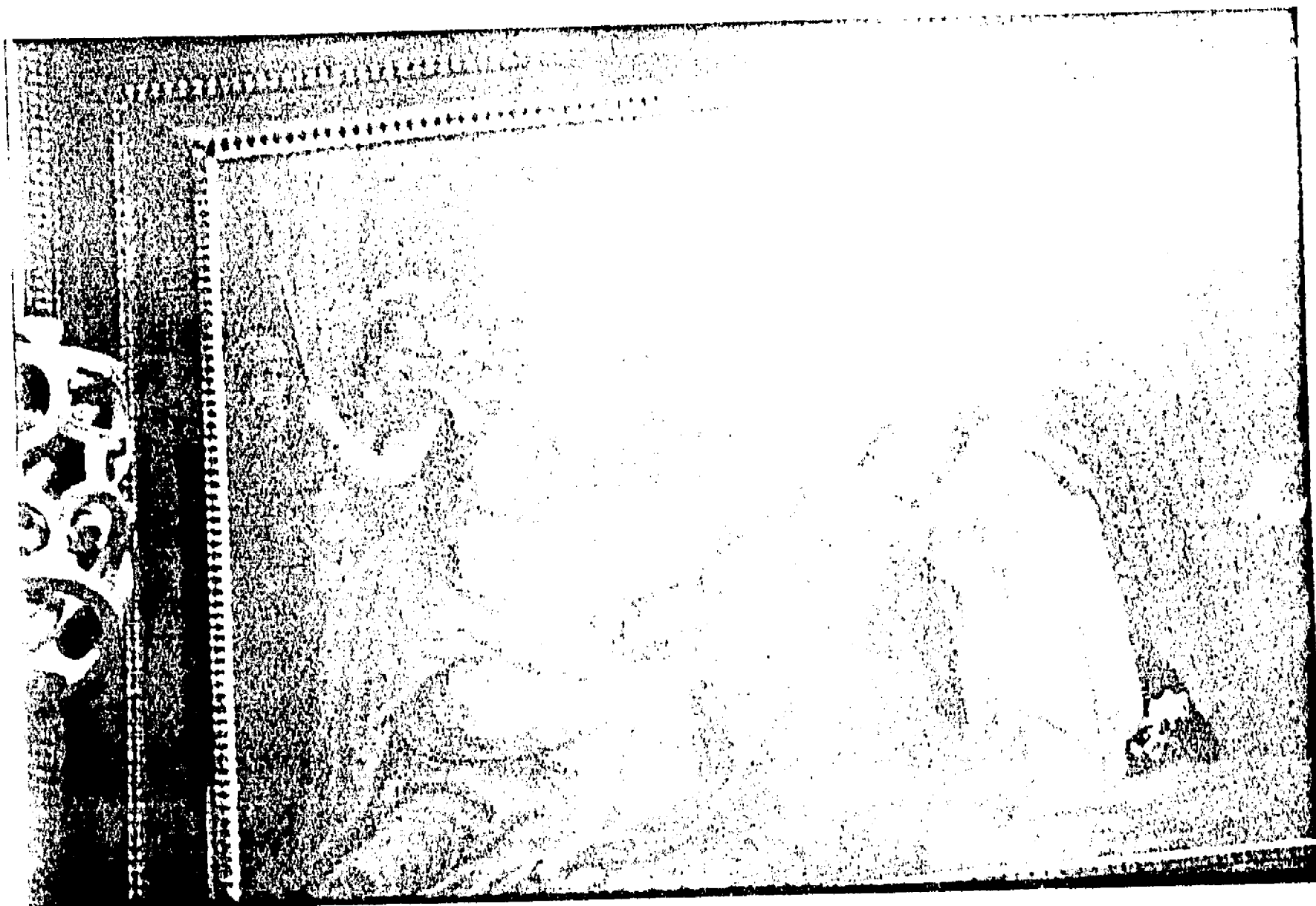
" LA ANUNCIACIÓN "

Ficha: f11-ar2.wri

1. Juan Tinoco: *La adoración de los Reyes*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, de la catedral de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado derecho, sección media.
6. Regular estado de conservación. No ha sido restaurada. Presenta desfoliación de la capa pictórica en la manga del rey Melchor -parte central del cuadro- y en una zona a la derecha del Niño Jesús: una zona grande del manto de la Virgen ha perdido el color por completo.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en qué fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (ficha f11-de2) de la misma serie. Por lo tanto, no aparece en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH.¹ Aunque en él hay ficha de esta obra, no se publicó la fotografía en el catálogo regular, ni se la menciona en la correspondiente sección de documentación gráfica antigua. Como ya se mencionó en los otros casos, el estudio de Merlo *et al.* para el capítulo del Ochavo sólo hace una mención general.²
9. La iconografía de esta pintura no se apega a la tradicional para este tema, pues son pocas las representaciones en la pintura novohispana en que el Niño Jesús no se encuentra sentado en el regazo de su madre. En este caso, como en los únicos otros dos que conozco,³ los Reyes Magos están separados de la Virgen por un pedestal, sobre el que ella sostiene al Niño, reclinado en los brazos estirados de su madre.
En este caso, la composición sigue la misma de los grabados en que seguramente se inspiró, y la distribución de las figuras es idéntica al lienzo de Tinoco en San Martín Texmelucan. Las únicas excepciones son la presencia en los extremos de unos guardias romanos fuertemente armados -elemento poco ortodoxo, por cierto- y los diversos pórticos y columnas que enmarcan la escena en un paisaje arquitectónico idealizado. La elegancia de la postura de las figuras, además de sus vestimentas y calzados, recuerda la moda pictórica europea. Hay un rompimiento de gloria en la parte central, con unos angelillos de corte rubeniano, sin mayor efecto sobre la iluminación general de la escena, que fluctúa, como en el resto de la serie, entre los diferentes elementos arquitectónicos del fondo.
10. Gonzalo Fernández/1993.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó asentada en la ficha de la *Anunciación* f11-am1, así como las razones para una posible atribución a Nicolás Poussin, en lugar de a Juan Tinoco.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. *Cfr.* el análisis iconográfico en la ficha sobre el mismo tema en la serie sobre la vida de san José en San Martín Texmelucan (a13-ar1).

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p 374. núm. de inventario 21114001-0000-628.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Angeles*, Alai, Puebla, 1991, p 337.



Ficha: f11-ar2.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo)

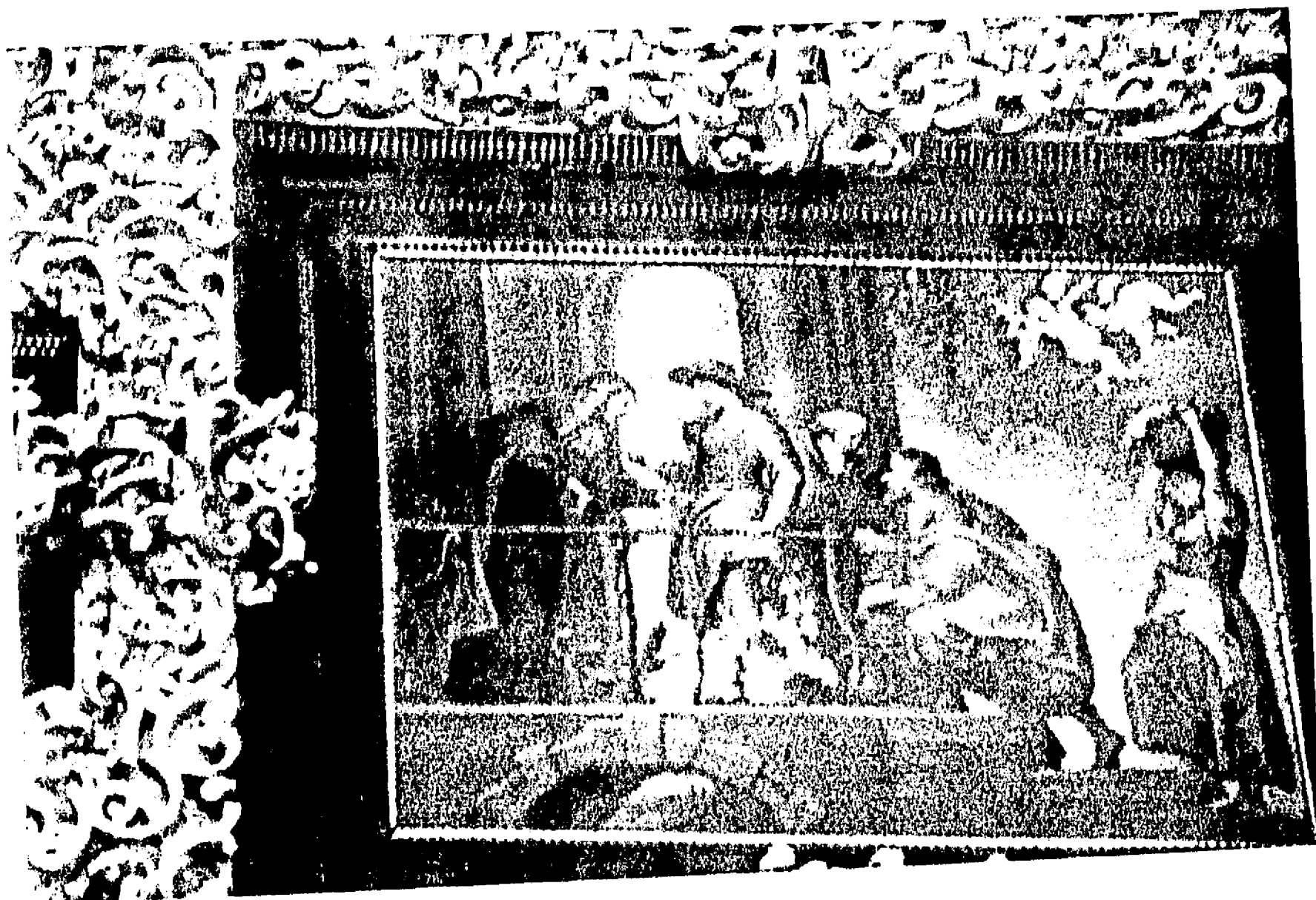
" ADORACIÓN DE LOS REYES "

Ficha: f11-vi2.wri

1. Juan Tinoco: *La visitación a santa Isabel*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo de la catedral de Puebla. Sexta sección del octágono, lado derecho, sección media superior.
6. Regular estado de conservación. No ha sido restaurada. Presenta pérdida de la capa pictórica en la parte media e inferior de la túnica azul de la Virgen.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en qué fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (ficha f11-de2) de la misma serie. No aparece, pues, en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH,¹ donde la ficha se describe como "pintura anónima, tal vez europea", pero no aparece en la sección de "documentación gráfica antigua". Como ya se mencionó en los demás casos, el estudio de Merlo *et al.* del Ochavo sólo hace una mención de tipo general con respecto a la serie completa.²
9. Por su composición, este es el lienzo de toda la serie en que el autor hace un mayor alarde de habilidad para pintar paisajes arquitectónicos. En forma poco tradicional, en lugar de suceder en el piso, toda la acción se desarrolla en un puente elevado sobre un arco de medio punto, con un barandal; al fondo se levanta otro arco con robustas columnas. Además de los cuatro personajes principales, en un costado hay una sirvienta que lleva una canasta de ropa sobre la cabeza. También, en una pose curiosamente desenfadada, san José aparece con los pies en distintos escalones. Sobre la representación de la sirvienta, hay unos angelillos de cuerpo entero que sobrevuelan la escena.
Los rasgos fisionómicos de los personajes, los ángeles, el colorido, las vestimentas, la iluminación general de la escena y el oficio son distintos del resto de las pinturas que hoy se conservan en el Ochavo.
10. Gonzalo Fernández/1993.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó establecida descrita en la ficha de la *Anunciación* (f11-am1), así como las razones para una posible atribución a Nicolás Poussin, en lugar de a Juan Tinoco. No debe confundirse esta obra con las otras dos representaciones del mismo tema que existen en la capilla del Ochavo y que no pertenecen a la misma serie.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. *Cfr.* el análisis iconográfico en la ficha sobre el mismo tema en la serie sobre la vida de san José en San Martín Texmelucan (a13-vi1).

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p. 390, núm. de inventario 21114001-0000-661.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991) pág. 337.



Ficha: f11-vi2.wri

Catedral - Puebla

" VISITACIÓN A SANTA ISABEL "

Ficha: f11-de2.wri

1. Juan Tinoco: *Los desposorios de María y José*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo. catedral de la ciudad de Puebla. Sexta sección del octágono, lado derecho, sección inferior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en qué fecha fue realizada.
8. Esta obra no aparece mencionada en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, de la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue, en 1987). La primera referencia historiográfica está en el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,¹ allí se la identifica como "[...] pintura anónima, tal vez obra europea." Sin embargo, en el repertorio fotográfico de dicho catálogo -en la sección de "documentación gráfica antigua", en donde se reproducen algunos detalles que probablemente hayan sido obtenidos por Adalberto Luvando-, en dos ocasiones separadas se atribuye específicamente esta pintura a Juan Tinoco, aunque por una errata, en un caso se indica como del siglo XVII y en , como del XVIII.² La referencia general que hacen Merlo *et al.*, al estudiar la capilla del Ochavo,³ sobre la vida de la Virgen María, en la que no se menciona esta obra en particular, quedó citada en la ficha que corresponde a la *Anunciación* (tinj-r-xi.am1) de la misma serie.
9. La iconografía de esta pintura no se apega a la tradicional. La escena corresponde al momento en que María y José se unen en forma definitiva según el derecho judío,⁴ de acuerdo con el texto de los *Evangelios apócrifos*.⁵ Todas las representaciones que conozco con el tema de los *Desposorios*, tan frecuente en la pintura novohispana, colocan al sumo sacerdote en la posición central, flanqueando por los santos, de frente, en ejes verticales simétricos. En cambio, en este caso, hay dos grupos de figuras en distintos planos de profundidad, dispuestos alrededor de columnas y pórticos en un paisaje arquitectónico idealizado. Casi de espaldas, el sumo sacerdote tiene un libro frente a él, mientras que en primer plano aparece un personaje arrodillado, que alumbra con una antorcha. El rompimiento de gloria en la parte central superior no tiene un efecto importante en la iluminación de la escena; ésta se da por diferentes planos de luz entre las arquerías del fondo.

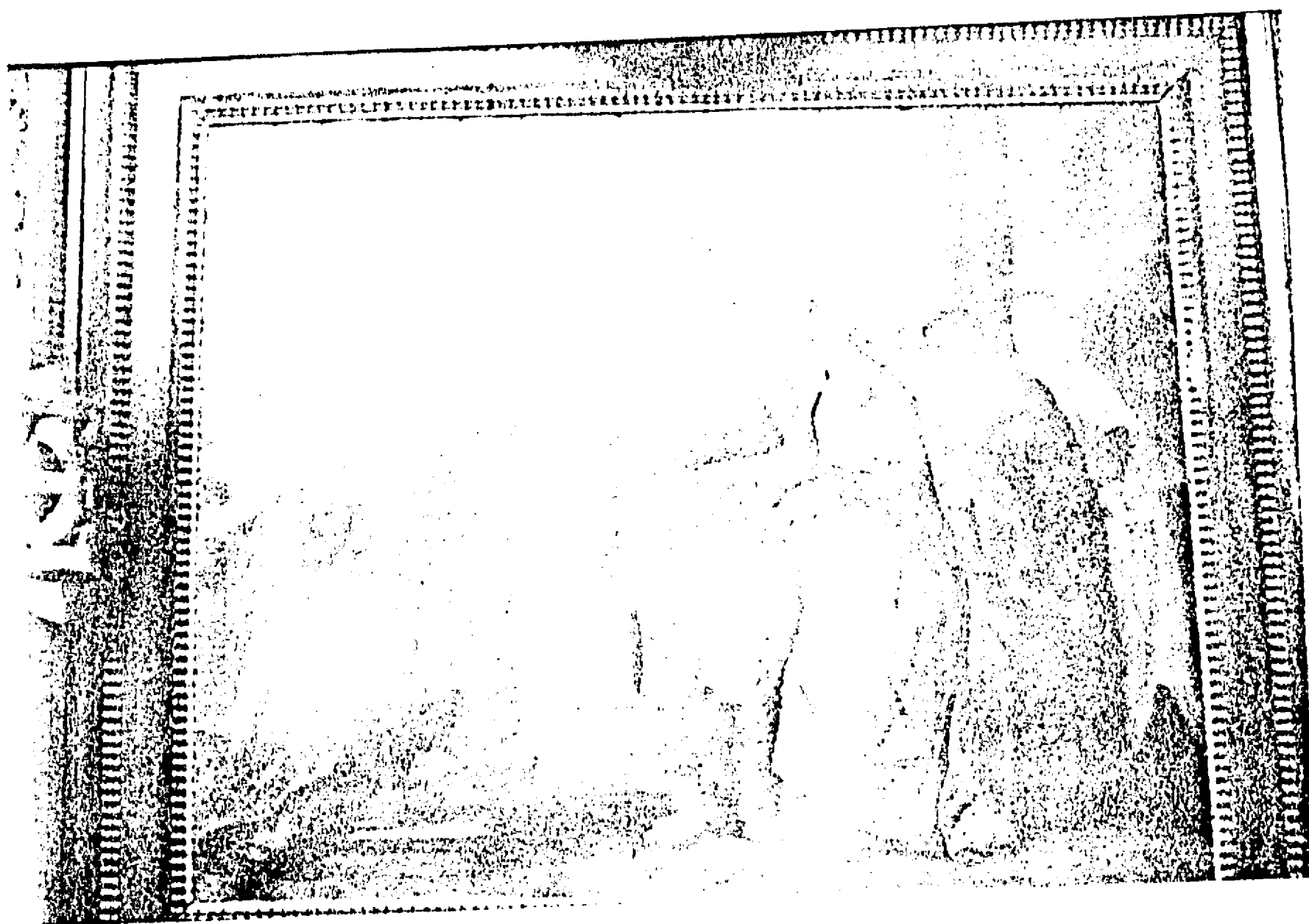
(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p 400, núm. de inventario 21114001-0000-679.

(2) *Ibid.* t. II, pp 634 y 635.

(3) E. Merlo. M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Alai, Puebla, 1991, p 337.

(4) Herbert Haag, *Breve diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1992. p 399.

(5) *Evangelios Apócrifos de la Infancia - Historia de José el Carpintero*, ed. de Aurelio de Santos Otero, Biblioteca de Autores Cristianos (6a. edición), 1988, pp 337 - 338.



Ficha: f11-de2.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 6a. sección, derecha, abajo)

" LOS DESPOSORIOS DE MARÍA Y JOSÉ "

Ficha: f11-he2.wri

1. Juan Tinoco: *La huida a Egipto*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo de la catedral de Puebla. Segunda sección del octágono, lado izquierdo, sección inferior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en qué fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (ficha f11-de2) de la misma serie. No aparece pues en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH,¹ que la describe como "pintura anónima, seguramente una obra europea". En la sección de documentación gráfica antigua de ese catálogo, se menciona que la obra es atribuida a Tinoco. El estudio de Merlo *et al.* del Ochavo sólo hace una mención de tipo general para la serie completa.²
9. El tratamiento del tema en esta pintura es bastante peculiar, pues en ella aparecen los distintos episodios descritos en los *Evangelios apócrifos*, como es el campo de trigo o la caída del ídolo. Otros elementos igualmente resultan peculiares, como el tratamiento de la luz, pues hay un ángel en un violento escorzo que sostiene una antorcha para alumbrar el paso de los caminantes. La iconografía es poco convencional: en forma alegórica aparece Cristo ofreciéndole pan a los viajeros, mientras el Niño Jesús duerme en los brazos de su madre. Las carnaciones de los miembros desnudos, los rostros, el tratamiento de los ángeles, las cabelleras de todos los personajes, el burro, el fondo y los paisajes poseen un oficio y técnica evidentemente distintos a los que hoy se pueden definir como característicos de Juan Tinoco. Por la forma en que se maneja la iluminación, esta obra es la mejor lograda de toda esta serie. Además, los rasgos fisionómicos de los personajes, los ángeles, el colorido, las vestimentas y la iluminación general de la escena son distintos del resto de las pinturas que hoy se conservan en el Ochavo, con excepción de las que pertenecen a la misma serie.
10. Gonzalo Fernández/1993.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó dicha en la ficha de la *Anunciación* (f11-am1), así como las razones para una posible atribución a Nicolás Poussin, en lugar de a Juan Tinoco.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. *Cfr.* el análisis iconográfico en la ficha sobre el mismo tema en la serie sobre la vida de san José en San Martín Texmelucan (a13-he1).

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p 358, núm. de inventario 21114001-0000-594.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p 337.



Ficha: f11-he2.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 2a. sección, izquierda, abajo)

" HUÍDA A EGIPTO "

Ficha: f11-ap2.wri

1. Juan Tinoco: *La adoración de los pastores*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado derecho, sección inferior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en qué fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (ficha f11-de2) de la misma serie. No aparece, pues, en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH,¹ donde la ficha la describe como "[...] pintura anónima, tal vez sea una obra europea". Sin embargo, la sección de "documentación gráfica antigua" de ese mismo catálogo, no se menciona esta obra. El estudio de Merlo *et al.* del Ochavo sólo hace una mención de la serie completa.²
9. La iconografía y la composición son distintas a los que tradicionalmente se encuentran en la pintura novohispana. Con un marco arquitectónico no tan dominante como en el resto de la serie, en primer plano hay un personaje que da un paso con las piernas muy separadas apoyado en un bastón. También hay una mujer que lleva un cántaro de agua sobre la cabeza sosteniéndolo con los brazos. El tratamiento de los animales es también poco convencional.
10. No se pudo obtener fotografías de esta pintura.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó establecida en la ficha de la *Anunciación* (f11-am1). A pesar de la debilidad del elemento arquitectónico en este caso -lo que tal vez cambiaría la posible atribución a Poussin-, no aceptable la autoría puede decirse que sea obra de Juan Tinoco.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. *Cfr.* el análisis iconográfico en la ficha sobre el mismo tema en la serie sobre la vida de san José en San Martín Texmelucan. (a13-ap1).

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p. 379, núm. de inventario 21114001-0000-639.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basilica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p. 337.

Ficha: f11-tv1.wri

1. Juan Tinoco: *El tránsito de la Virgen*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Segunda sección del octógono, lado derecho, sección inferior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en qué fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (f11-de2) de la misma serie. No aparece, pues, en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH,¹ la ficha del catálogo regular se la describe como "[...] pintura anónima, tal vez europea", y se la ubica en el lado equivocado del retablo. En la sección de "documentación gráfica antigua" de ese mismo catálogo, no se menciona la obra. El estudio de Merlo *et al.* de la capilla del Ochavo sólo hace una mención general de la serie completa.²
9. La composición sitúa a diversos personajes en un paisaje arquitectónico, reunidos alrededor de la agonizante Virgen María, por quien rezan. Ello se apega al texto del *Evangelio apócrifo asuncionista*,³ según el cual la Virgen ascendió al cielo en cuerpo y alma, por haber sido la madre de Cristo. No se muestra el momento glorioso, sino precisamente cuando "pasa" de un mundo a otro, de ahí el nombre de "tránsito". La multitud de personajes presentes es curiosa, pues provoca un verdadero abigarramiento en la composición.
10. No se pudo obtener fotografías de esta pintura.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó establecida en la ficha de la *Anunciación* (f11-am1). Como en otros casos de esta serie, la presencia de elementos arquitectónicos refuerza la idea de una posible atribución a Pussin. De todas formas, no puede admitirse que Juan Tinoco sea el autor.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. No hay antecedentes de que Tinoco haya tratado este tema.

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p. 379, núm. de inventario 21114001-0000-597.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p. 337.

(3) Narración del Ps. José de Arimatea, según la edición de Aurelio de Santos Otero, Biblioteca de Autores Cristianos (6a. edición), 1988, p. 647.

Ficha: f11-bp2.wri

1. Juan Tinoco: La búsqueda de posada.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 X 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ocho, catedral de la ciudad de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado izquierdo, sección inferior.
6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se sabe en que fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (f11-de2) de la misma serie. No aparece, pues, en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH,¹ donde es descrita como "[...] pintura anónima, tal vez europea". Titulada *Jesús, José y María*, a pesar de señalar que "[...] la Virgen esta notablemente embarazada". En la sección de "documentación gráfica antigua" de ese mismo catálogo, no se menciona la obra. El estudio de Merlo *et al.* de la capilla del Ocho sólo hace una mención general de la serie completa.²
9. Al igual que en el resto de la serie, la iconografía y la composición son distintas a lo que tradicionalmente se encuentra en la pintura novohispana. En éste, hay un menor énfasis en el paisaje arquitectónico que en otros cuadros de la misma serie. Destacan los angelillos que participan en la escena terrenal.
10. No se pudo obtener fotografías de esta pintura.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó establecida en la ficha de la *Anunciación* (f11-am1). A pesar de la debilidad del elemento arquitectónico en este caso -lo que tal vez cambiaría la posible atribución a Poussin-, no puede decirse que sea obra de Juan Tinoco.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. *Cfr.* el análisis iconográfico en la ficha sobre el mismo tema en la serie sobre la vida de San José en San Martín Texemlucan (e13-bp1).

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p. 379, núm. de inventario 21114001-0000-640.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana. *La basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p. 337.

Ficha: f11-pn1.wri

1. Juan Tinoco: *La presentación del Niño en el templo*.
2. Sin firma.
3. Óleo sobre lámina de cobre.
4. 69 x 87 cm
5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochavo, catedral de la ciudad de Puebla. Cuarta sección del octágono, lado derecho, sección media inferior.
6. Mal estado de conservación. No ha sido restaurada. El tercio izquierdo ha perdido la capa pictórica casi por completo, lo que incluye las vestimentas de la Virgen y de san José.
7. Parece ser una pintura del siglo XVII, pero no se conoce en que fecha fue realizada.
8. El reporte historiográfico de la obra es el mismo que el de los *Desposorios* (f11-de2) de la misma serie. No aparece, pues, en el catálogo de la entonces SEDUE (1987), y la primera referencia es la del catálogo del INAH,¹ donde es descrita como "[...] pintura anónima, tal vez europea". Como en muchos otros casos en que hay frecuentes confusiones, no se especifica de quién es esta *Presentación en el templo*. En la sección de "documentación gráfica antigua" de ese catálogo, no se menciona la obra. El estudio de Merlo *et al.* de la capilla del Ochavo sólo hace una mención general de la serie completa.²
9. Como en el resto de la serie, la composición busca mostrar un paisaje arquitectónico, haciendo gala de gran cantidad de columnas, escalones y arcos. Destacan los paños de los múltiples personajes que aparecen en la escena.
10. No se pudo obtener fotografías de esta pintura.
11. La filiación de esta obra con el resto de la serie quedó establecida en la ficha de la *Anunciación* (f11-am1). La presencia de los elementos arquitectónicos tal vez refuerza la posible atribución a Poussin, de todas maneras no resulta admisible que Juan Tinoco fuera el autor.
12. Obra consignada por el INAH (1988).
13. No hay antecedentes de que Tinoco haya tratado este tema.

(1) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla/INAH, t. II, p. 373, núm. de inventario 21114001-0000-626.

(2) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p. 337.

1. Juan Tinoco: *El martirio de san Simeón*.
 2. Sin firma.
 3. Óleo sobre lámina de cobre.
 4. 43 X 34 cm
 5. Capilla del Espíritu Santo o del Ochoavo, catedral de la ciudad de Puebla. Segunda sección del octágono, lado izquierdo, sección superior.
 6. Buen estado de conservación. No parece haber sido restaurada.
 7. La información histórica disponible de todo el conjunto se encuentra en la ficha general de la capilla.
 8. La obra aparece reseñada por primera vez en el *Catálogo de bienes artísticos del patrimonio cultural*, generado por la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural de la Secretaría de Desarrollo Social (levantamiento realizado por la entonces Sedue en 1987).¹ La ficha correspondiente la atribuye a Juan Tinoco, denominándola *San Simón Apóstol martirizado*; la transcripción del texto latino de la filacteria es errónea, como se explicará en el noveno inciso de la presente ficha. En el *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles*,² también se la atribuye a Juan Tinoco, como obra del siglo XVII, y se designa como *San Simón clavado en la cruz*. Al tratar la capilla del Ochoavo, Merlo *et al.* no mencionan esta obra en particular, pero publican una magnífica fotografía de la obra.³ Por desgracia, no tiene pie de foto ni aparece en el apéndice de correcciones, por lo que no hay una atribución particular.
 9. Por las razones que se explican en el apéndice hagiográfico, esta escena representa el martirio de san Simeón, quien murió crucificado durante la persecución de Trajano cuando supuestamente tenía más de cien años de edad- aproximadamente en el año 107 d.c.-. A su izquierda, un ángel sostiene una mitra. Según la tradición, en el año 66 Simeón fue sobrenaturalmente advertido de que los romanos destruirían Jerusalén, de donde era obispo. Simeón condujo a un grupo de cristianos para que se refugiaron hasta que hubiera pasado el peligro. Las interpretaciones hagiográficas de los textos evangélicos (Mateo 10:4; Marcos 3:18; Lucas 6:15 y Hechos de los Apóstoles 1:13) sugieren que es el mismo personaje que Simón Zelote.
- Al pie de la imagen hay una filacteria con un texto en latín, cuya transcripción correcta es la siguiente:⁴ "S. SIMEON CHRISTI PROPINQUITS S. II HIROSOLYMA EPISCOPUS" Ello coincide con la iconografía del portador de la mitra, además de con la ciudad idealizada que aparece al fondo, que debe interpretarse como Jerusalén.
- Esta composición se basa en dos ejes verticales, y no en una diagonal, lo que es más frecuente en la pintura de Tinoco. Además, el tema representado no abunda en la pintura novohispana.
10. Sedesol/1993.
 11. En mi opinión, por razones de técnica y estilo, la atribución de esta pintura a Juan Tinoco es correcta. También creo justificada la necesidad de puntualizar la identificación del personaje representado.
 12. Obra consignada por Sedue (1987).
 13. Cfr. la ficha del *Martirio de san Felipe de Jesús* (tinj-e-xi.fj1), de la cual esta obra es la pareja.

(1) Cédula número 1014-1551 del inmueble 58 (registro Sedesol núm. 1013 [sic.]).

(2) *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*. Gobierno del Estado de Puebla/INAH. t. I, p 343, núm. de inventario 21114001-0000-567.

(3) E. Merlo, M. Pavón, J. A. Quintana, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Alai, Puebla, 1991, p 374.

(4) Quiero expresar mi profundo agradecimiento al R. Pr. y Dr. Roberto Jaramillo Escutia, O.S.A., por su inestimable tiempo y amable ayuda en la corrección y traducción de los textos latinos de ambas filacterias.



Ficha: ell-sil.wri

Catedral - Puebla

(Capilla Ochavo / 2a. sección, izquierda, arriba)

" EL MARTIRIO DE SAN SIMEÓN "