

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

***La Institución del Rosario* de José Rodríguez Carnero, apoteosis dominicana (1690)**

Tesis para optar por el grado de Maestro en Historia del Arte presenta:

Arturo Velázquez Gallegos

Directora de tesis: Dra. Montserrat Galí Boadella

**México, D. F. Ciudad Universitaria
Octubre 2008**

Agradecimientos

El proceso de elaboración de tesis no se hubiera realizado en forma satisfactoria si no hubiese encontrado el apoyo y comprensión por el tema de la directora de tesis, la Dra. Montserrat Galí Boadella.

Agradezco las facilidades que me brindaron las instituciones siguientes: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Archivo Estatal de Notarías de Puebla y de las bibliotecas especializadas: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), Dr. Ernesto de la Torre Villar (BUAP, Casa Amarilla), Arronte (BUAP), Especialidad en Filosofía y Letras (BUAP, Estética y Arte), Seminario Palafoxiano de Puebla; bibliotecas privadas: Iglesia conventual de Santo Domingo de Puebla y Alfonso E.

Agradezco la gentileza y aportaciones de las siguientes personalidades: P. Antonino Peinador Primo O.P., Mtra. Guadalupe Liébano González, Arq. José Luis Galicia Osorio, Seminarista Ángel Cano, Alfonso E., Mtro. Jesús Juárez, Mtro. Víctor Rangel, Mtro. Juan Carlos Mosqueira.

A los sinodales que tuvieron la amabilidad y sensibilidad de corregir la investigación: Mtra. Paula Mues, Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, Dr. Jaime Cuadriello y Dr. Gustavo Curiel.

Y especialmente a mi familia que desde siempre ha confiado y me ha apoyado en mis estudios: María Justina Gallegos Solano y Pablo Israel Velázquez Gallegos.

Introducción

El objetivo de la investigación se centra en el análisis iconográfico de la pintura *Institución del Rosario* (1690) del pintor virreinal José Rodríguez Carnero. Dicha obra fue realizada para la capilla del Rosario ubicada en la iglesia conventual de Santo Domingo en Puebla. Esta obra fue producto del contexto histórico y religioso que predominaba a finales del último tercio del siglo XVII en Puebla, siguiendo los lineamientos del barroco novohispano, al tiempo que obedece a la devoción de la práctica del Rosario fomentada en Puebla por los dominicos desde el siglo XVI.

Para analizar dicha pintura recurrimos al método iconográfico. La iconografía según Erwin Panofsky “sólo toma en cuenta una parte de los elementos, que intervienen en el conjunto intrínseco de una obra de arte, y deben ser explicadas para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable”.¹ Según dicho autor, es la ciencia que tiene por objeto la descripción, clasificación y lectura de la imagen.

La iconología, por su parte, es la facultad mental que Panofsky define como “intuición sintética” según la cual el “historiador del arte debe confrontar lo que estima como la significación intrínseca de la obra de que se ocupa [contenido temático], confrontándolo con la significación intrínseca de otros documentos culturales [...] que testimonien las tendencias religiosas, sociales, políticas de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio”.²

Esta ciencia trata los principios fundamentales que subyacen en los valores simbólicos de las imágenes. Busca el sentido de la obra en su tiempo, espacio y contexto e interpreta sus significados internos, así como los motivos externos que la hacen ser un hecho histórico. Por tal motivo dichos criterios metodológicos buscan en el caso de la pintura *Institución del Rosario* el significado e interpretación de sus símbolos.

El proceso de esta investigación pasa por diferentes fases. En el primer capítulo, la Iglesia triunfante, analizaremos el plano celestial en el que ocupa un lugar principal la Virgen del Rosario. El segundo capítulo, la Iglesia militante, se centra en las tres figuras de los dominicos que están en una mesa y analiza los personajes de los grupos: religioso y seglar. El tercer capítulo, la Iglesia purgante, estudia la imagen de las Benditas Ánimas del Purgatorio en el contexto de la devoción del Rosario en Puebla, último tercio del siglo XVII.

La investigación se completa con varios apartados. En el primero expongo las conclusiones a las que he llegado, mientras que en los anexos presento la transcripción paleográfica de documentos inéditos que consideramos importantes. Se trata de tres documentos de los años 1687 y 1690 hallados en el Archivo de Notarías de Puebla.

La iglesia conventual dominica de Puebla

Los hermanos predicadores, procedentes de España, llegaron a México en el año de 1526. En la siguiente década fundaron los conventos dominicos en la capital de la Nueva España y en la provincia de Puebla. De la fundación dominica en Puebla aún no se sabe exactamente su fecha, sin embargo fue poco tiempo después de la fundación de la ciudad en 1531. La fundación dominica se construyó gracias al obispo dominico fray Julián Garcés (1523-1542), quien mandó a fundar la iglesia y el convento de su orden. Para ello cedió un solar de dos manzanas.

Según el cronista dominico Ríos Arce, el 7 de septiembre de 1535 ya había un asentamiento dominico en la provincia de Puebla.³ Se sabe también que para este año la fábrica dominica, tanto la iglesia como el convento era provisional, siendo la iglesia, según Ríos Arce, baja y chica para el ejercicio del ministerio. En el año de 1538 en este mismo solar se mejoró el convento gracias a las limosnas del pueblo y en 1549 comenzaron a edificar el nuevo convento que reemplazaría al primitivo. La nueva iglesia tardó cuarenta años en construirse, iniciando en 1571 y terminando en 1611, a excepción de la cúpula y la torre, que se terminaron más tarde.

La devoción rosariana en México y la edificación de la Capilla del Rosario

La devoción del rosario se estableció en Nueva España en la primera mitad del siglo XVI por vía de fray Tomás de San Juan, después de que la Virgen del Rosario lo salvara de una grave enfermedad. Al poco tiempo, en la ciudad de México, se fundó la Cofradía del Rosario de la Provincia de Santiago, el 16 de marzo de 1538.⁴ En Puebla fray Tomás de San Juan fundó la Archicofradía del Santísimo Rosario en 1555. Tales fueron las aportaciones de fray Tomás a la devoción y práctica del rosario que antes de morir en 1561 ya se le conocía con el nombre de fray Tomás del Rosario.

En la mitad del siglo XVII la práctica del rosario tuvo su más alta expresión en Puebla con la edificación de la capilla del Rosario. Los dominicos Francisco Vallinas, Antonio del Castillo y Francisco Villegas acordaron en 1648 rezar el rosario en la

iglesia conventual los días lunes, miércoles y viernes. Dos años después, en 1650, fray Juan de Cuenca instituyó rezar el rosario perpetuo en la provincia de Puebla. Al respecto, como reflejo de esta devoción rosariana en Nueva España a finales del siglo XVII, según el dominico Manuel Uña Fernández, hubo dos hechos que incrementaron la devoción a la Virgen del Rosario: el rosario perpetuo y los rosarios públicos matutinos o de la aurora y los vespertinos.⁵ Fue fray Juan de Cuenca y fray Agustín Hernández quienes dirigieron la fábrica de la capilla del Rosario, a partir de 1650. Fray Boecio de Zeballos y fray Diego de Gorospe concluyeron las obras de la capilla en 1690. La capilla fue dedicada el 16 de abril de 1690 día y mes en que se fundó la Angelópolis, “[...] habiéndose resuelto que fuera diez y seis de dicho mes de Abril [...] por haberse fundado a diez y seis de Abril de 1531 la Muy Noble y Leal Ciudad de los Ángeles; [...]”.⁶ Los festejos de inauguración de la capilla, según el doctor Joseph Gómez de la Parra, se realizaron durante ocho días continuos.

La capilla se ubica del lado del Evangelio, en el brazo izquierdo del crucero de la iglesia conventual, que “coge de Norte a Sur [...]”.⁷ Dicha capilla cuenta con una sobria portada de estilo dórico. La adornan pilastras estriadas, un hermoso niño con un sol, una ventana puerta, dos mastines y el arcángel san Miguel.⁸

En el interior de la capilla rosariana podemos apreciar la intervención artística de los yeseros poblanos. La ornamentación en yesería y hoja de oro fue objeto de loa el día de la dedicación de la capilla “[...] es tan de admirar la obra que es lo de más exquisito que se halla, cuanto la materia; por ser toda de yeso género costosísimo, prolijo y de tal condición y naturaleza que molido, sacada la flor y amasado [...]”.⁹ Para dicha decoración los dominicos poblanos contaban con limosnas que otorgaron las diferentes clases sociales poblanas. Las más copiosas económicamente eran la de los cofrades de la Archicofradía del Santísimo Rosario, “a esta Señora le han labrado este Templo sus cofrades y ciudadanos, lo costoso de su edificio prueba lo continuo de sus limosnas, con que las alhajas y ornato, que le rinde la devoción, manifiesta con las obras, su encendida veneración [...]”.¹⁰ Pero las limosnas no sólo provenían de la alta sociedad poblana, sino también de los “pobres, [por lo tanto] todos tienen su piedra en esta Capilla”.¹¹ Sin embargo, fray Juan de Gorospe dice que es “Capilla limosna de Pobres”.¹²

La contribución económica que aportaron los cofrades rosarianos a la capilla los hacía merecedores de ser enterrados *in situ*. Podían indicar a fray Bernardo de Andía, padre predicador encargado en los asuntos económicos de la capilla, en qué lugar de la

capilla deseaban que los sepultaran. Se hablará más adelante sobre la actividad que tuvo el Padre fray Bernardo de Andía en la Orden de Predicadores en Puebla.

Los sermones con motivo de la inauguración

Durante las fiestas de inauguración de la capilla del Rosario se pronunciaron discursos por parte de los más afamados predicadores de la ciudad, mismos que fueron editados bajo el título de *Octava Maravilla del Nuevo Mundo en la gran Capilla del Rosario* en 1690. Para comprender mejor la estructura de la *Octava Maravilla* hacemos una necesaria aclaración sobre el documento que precede al primer sermón. Varios estudiosos, por ejemplo, Francisco de la Maza y Antonio Rubial García cuando se refieren a algún párrafo del primer documento que se encuentra antes del primer sermón escrito por el Doctor Diego de Victoria Salazar mencionan siempre a fray Diego de Gorospe como su autor. Sin embargo antes de este documento hay una “la licencia de orden”,¹³ fechada el 2 de mayo de 1690, dedicada por fray Juan de Gorospe donde aprueba que se pueden imprimir los sermones y un “Parecer del Muy Reverendo Padre Maestro Fray Juan Amphoso”, del 1 de agosto de 1690, fraile dominico que ratifica la aprobación para hacer “copia de los siete sermones”.¹⁴ Después de éstos documentos sigue otro texto que no es un sermón, sino una descripción de la capilla del Rosario.

La distribución de los sermones es la siguiente: el primer sermón fue predicado, mencionado líneas arriba, por el Doctor Salazar, el segundo por fray Juan de Gorospe, el tercero por fray Joseph Salgado, el cuarto por fray Joseph del Valle, el quinto por fray Pedro de Zepeda, el sexto por fray Joseph de Espinosa, el séptimo por fray Diego de Gorospe y el octavo por fray Jacinto Pérez Carballo. Observamos que los hermanos Gorospe tienen respectivamente su sermón en la *Octava Maravilla*.

Cabe mencionar que los sermones fueron publicados en Puebla por el impresor y mercader de libros Diego Fernández de León, con motivo de la dedicación de la capilla del Rosario. La obra se dedicó “al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz, Obispo de Puebla, del Consejo de su Majestad”.¹⁵

Según de la Maza, el título de *Octava Maravilla* resulta de una analogía arquitectónica que “[...] debió ser *Octava Maravilla DEL Mundo* u *Octava Maravilla EN el Nuevo Mundo*, pues la intención fue proclamar que el Nuevo Mundo, América, desde el corazón de Puebla, añadía una nueva maravilla a las siete tradicionales de

Europa, del Viejo Mundo”.¹⁶ Concepto que había sido utilizado por Cervantes de Salazar en la Nueva España en el siglo XVI.

Respecto a la autoría de la descripción sugerimos la hipótesis de que se apoyó en un plan iconográfico ideado por fray Agustín Hernández, autor intelectual del programa de la capilla del Rosario. Recordemos que fray Joseph de Espinosa en el sexto sermón, de la *Octava Maravilla*, comenta que se debió el programa simbólico “[al] Muy Reverendo Padre Maestro Fray Agustín Hernández [...] el primor de esta arquitectura, a su desvelada atención la valentía de sus jeroglíficos, a su elevado espíritu lo bien trazado de sus misterios”.¹⁷ Fray Agustín fue poblano de nacimiento, nieto de Jerónimo Hernández, aparejador mayor de la catedral de Puebla e hijo de Agustín Hernández Solís, maestro mayor de la catedral, siendo el nieto y el hijo distinguidos arquitectos. Fray Agustín Hernández falleció poco antes de que la capilla fuera terminada.¹⁸

Fray Diego de Gorospe, considera Montserrat Galí, podría haber redactado la descripción que antecede a los sermones basándose en el plan iconográfico que fray Agustín Hernández ideó para la capilla; lo cual explicaría que dicho texto aparezca sin autor. Esta deducción encuentra sustento en la propia descripción, donde se lee que: “Nunca con más propiedad fueron las rosas fruto retórico de los labios del predicador que allí, [...] salió el Sermón del Rosario [...] y fértiles palabras que le han dado en ambas Cátedras tantos triunfos como ocasiones, tanto aplausos como empeños y tantos vítores como sermones”.¹⁹

El número de sermones que se predicaron originalmente para la capilla del Rosario resulta todavía incierto ya que algunos predicadores sostienen que fueron siete y otros ocho. Sin embargo, en la descripción se menciona que fueron siete sermones: “Hablaron siete distintas voces. Fueron Maestros y Rectores de los jóvenes”.²⁰ La misma cantidad dice en su parecer el fray Juan Amphoso. Por el contrario, el doctor Joseph Gómez de la Parra, racionero de la catedral angelopolitana, menciona que fueron ocho: “los ocho Sermones [...] conceptuosos y agudos, se aplicaron al propósito por ocho días continuos, hallé, que Sermones, y relación han fielmente copiado la misma Capilla pintándola tan de admiración, [...]”.²¹ Tanto religiosos como seculares dan su versión sobre la cantidad de sermones que se predicaron en aquel día, sin embargo nunca mencionan cuántos sermones fueron imprimidos. No obstante en la versión definitiva de la *Octava Maravilla* aparecen publicados ocho sermones más la descripción.

Misterios rosarianos en los muros de la Capilla del Rosario

El programa iconográfico de la capilla, según Rubial García, está distribuido en tres grupos temáticos desarrollados en los muros, los techos y el ciprés o tabernáculo (Fig.1).²² Este autor siguió el esquema descriptivo de la *Octava Maravilla* para la distribución temática de la capilla. Sin embargo en esta investigación sólo se analizará el desarrollo simbólico de los muros.

En la entrada de la capilla hallamos las primeras seis pinturas que representan los misterios gozosos. Son episodios de la vida terrenal de Jesús y María, “[...] seis lienzos de seis varas y media de alto y cuatro de ancho de la infancia y niñez de nuestro Redentor, desde el Misterio de la Encarnación inefable, hasta el de su misteriosa pérdida y feliz hallazgo en el Templo”.²³ Estas pinturas se cuantifican secuencialmente.

Si comenzamos con las tres primeras que se observan en el muro derecho encontramos la *Anunciación a María*, la *Visitación a su prima Isabel* y el *Nacimiento de Jesús de María Virgen*. En el muro opuesto, a la izquierda, se localizan las otras tres pinturas: *María y José presentando a Jesús en el Templo de Jerusalem*, *Niño Jesús entre los doctores en el Templo de Jerusalem* y la *Adoración de los Reyes Magos*.

En la descripción, después de citar los seis lienzos, se nombra por primera vez al autor de éstas pinturas: “[...] el conocimiento del pincel que corrió por cuenta de la pericia, cuanto por desempeño de la reputación con que sabe obrar el Maestro Joseph Rodríguez Carnero”.²⁴

Cabe señalar que son trece pinturas sobre lienzo las que conforman este ciclo pictórico, pero sólo nueve son del pincel de Rodríguez Carnero. Las cuatro restantes las colocaron posteriormente y son anónimas. Se hablará más adelante de estas pinturas.

Las seis pinturas están aposentadas en tres secciones de la nave, extensiones de las bóvedas que se dividen por pilastras que comienzan “desde la puerta hasta el arco toral tres arcos de la primorosa arquitectura que dividen tres bóvedas. Reciben las seis pilastras unas rotundas y otras cuadradas pulidas con airoso follaje y cartones muy revelados sin desmayar el primor [...]”.²⁵

En las pinturas de la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Anunciación a María* que se encuentran en la entrada de la capilla, según el *Informe final del proyecto de restauración de las pinturas de la Capilla del Rosario...*, se halló la firma de Rodríguez Carnero, en el lado inferior derecho²⁶ de las dos pinturas. Causa asombro encontrar la

firma de un pintor repetida dos veces en una serie pictórica. Es poco probable que Rodríguez Carnero haya tomado cada grupo de tres pinturas como una serie independiente de los misterios gozosos. Cabe mencionar que la *Adoración de los Reyes Magos* no está incluida en los misterios gozosos, sin embargo la intención de colocarla en un ciclo fue quizá para dar sentido al lienzo del *Nacimiento de Jesús de María Virgen*; es decir con esta pintura se cierra la idea del *Nacimiento con la Adoración*, aunque no pertenezca a los misterios gozosos.

Crucero

En la *Octava Maravilla* cuando se citan las dos pinturas que se encuentran en el crucero se refiere lo siguiente: “Las paredes colaterales [en los brazos del crucero] desde finos azulejos (que guarecen toda circunferencia de la Capilla) a las cornisas se adornan de fajas, cartones y vichas de primoroso gusto”.²⁷ Continúan los misterios rosarianos, pero esta vez se trata de los dos últimos misterios gloriosos, la *Asunción* y la *Coronación de la Virgen*. Del lado izquierdo del crucero se representa la *Asunción de la Virgen* y se nombra por segunda vez a Rodríguez Carnero como autor de esta obra: “[...] un lienzo de nuestra Señora de la Asunción de siete varas de largo y cuatro de ancho de la misma mano y empeño que los otros”.²⁸

Debajo de la peana del lienzo de la *Asunción de la Virgen* están los evangelistas san Juan y san Mateo que custodian al Niño Jesús representado con el símbolo de la pasión. Y arriba del marco están representados san José y Santa Isabel. En frente de esta pintura, del lado derecho del crucero, está la *Coronación de la Virgen* representada con la Santísima Trinidad, “[...] guardando el otro lado la correspondencia con un lienzo de la Coronación de Nuestra Señora [...]”.²⁹ Aunque no se nombra al artífice se entiende que es del mismo pincel. En esta pintura se hace acompañar por el Padre con una tiara papal, al Hijo con una corona real y por encima de toda escena está el Espíritu Santo representado por una paloma.

Ábside

El ábside, “cabeza o testera del crucero”, remata la planta cruciforme de la capilla. En el muro izquierdo del ábside encontramos tres pinturas: el *Nacimiento de la Virgen*, y dos retratos de pontífices dominicos, *Benedicto XI* y *Benedicto XIII*. Éstas vinieron a reemplazar a otras que originalmente eran “cinco lienzos romanos que con sus marcos,

columnas y estípites forman un suntuoso retablo de peregrina escultura”.³⁰ Aún no se sabe cuáles eran estos “cinco lienzos romanos”.

En el *Informe final del proyecto de restauración...*, se menciona que las pinturas de el *Nacimiento de la Virgen* y los dos retratos de los pontífice dominicos “fueron colocadas en la capilla tiempo después de su inauguración”,³¹ debido a que la yesería de este muro tenía algunas modificaciones.³²

En el muro frontal de este grupo de pinturas está, del lado derecho del ábside, el lienzo de la muerte de María, o *Tránsito de María*: “sobre la cornisa de la portada hasta la bóveda [...] un lienzo del Tránsito de la Señora con marco, y adorno que dice y se conforma con lo restante de la Capilla”.³³ Asimismo en este muro ubicado hacia el oriente de la capilla “[hay] una puerta de cantería: [que] tiene de alto siete varas y media y de ancho tres: por aquí se entra a la sacristía y sala capacísima del vestuario de la Señora cuyo adorno y riqueza, con sus oficinas, escaleras, repartimientos, obradores, alacenas, celda, huerto y demás curiosidades pedía historia mayor que aquesta tan sucinta”.³⁴

Al respecto han comentado de la Maza y Rubial García que la puerta donde se localiza la pintura es la entrada al camarín; más aún, Rubial García sostiene que el camarín de la Virgen del Rosario ha desaparecido. Su “adorno y riqueza” ya no existe, pero sus magníficas alacenas aún se conservan; son de color café talladas en madera.

Contrariamente a las opiniones de la Maza y Rubial García pensamos que dicha puerta no es la entrada al camarín, sino la estancia que conduce a la sacristía de la Virgen; se advierte claramente en la última cita que *por aquí se entra a la sacristía y sala capacísima del vestuario de la Señora*. Este tipo espacial específico no existía como tal en la capilla, debido a que la sacristía hacía las funciones de camarín; la forma de la sacristía es rectangular, no octagonal. Se sabe que este tipo de arquitectura religiosa fue escaso en la Nueva España de los siglos XVI y XVII; la mayoría fueron construidas en el siglo XVIII, “salvo el camarín de Tepotzotlán [1679]”.³⁵

Retomando el tema de las cuatro pinturas: el *Nacimiento de la Virgen*, los dos retratos de pontífices dominicos, *Benedicto XI*, y *Benedicto XIII* y el *Tránsito de María* cabe señalar que son pinturas anónimas, aunque en la pintura el *Tránsito de María* “debido a su estado de conservación durante el trabajo de restauración, no se logró determinar si se trataba de una pintura de Carnero”.³⁶ Posiblemente ésta pintura fue del pincel Rodríguez Carnero porque en la descripción se dice que “conforma con lo

restante de la Capilla”; se trata de una inferencia, ya que a decir verdad no se precisa el autor.

Por otra parte, abajo del muro principal del ábside encontramos un “Altar de vara y media de alto y un frontal (como los dos colaterales) de azulejos de extraordinaria hechura [...]”.³⁷ En medio del altar encontramos un nicho y a los lados dos tableros: “En medio del pedestal está un nicho con tres arcos que realzan tres vidrieras y en medio una hermosa Imagen de Nuestra Señora [...] de los desamparados. Los lados ocupan dos tableros de relieve: el uno del nacimiento de Nuestra Señora [...] y el otro de la representación de la misma Reina”.³⁸ Las vidrieras del nicho ya no existen.

Sobre la “hermosa Imagen de Nuestra Señora [...] de los desamparados”, de la Maza expresó que “ya no existe, y se le olvidó a Gorospe decirnos que, en el interior del nicho, hay dos preciosos ángeles-sirenas, dorados y policromados”³⁹ y a los lados hallamos, del lado derecho, al Niño Jesús sosteniendo con la mano izquierda una esfera que representa al Universo; y, del lado izquierdo, está la figura de san José con una azucena dorada en su mano izquierda.

Encima del altar hallamos el marco enorme de la alegoría denominada *Institución del Rosario* que “tiene de ancho más de una vara pero de primor cuantas le dieran”.⁴⁰ Su marco adopta la forma de una concha de medio punto, “concha [que] desde la cornisa para la bóveda sobresale el marco de medio punto. ¡Obra digna de la Capilla!”.⁴¹ Este rico ornamento que enmarca a la pintura se encuentra en “el corazón de toda [la] pared [que] llena el lienzo de la *Institución del Rosario* de quince varas y media de alto y siete de ancho [...]”.⁴² Posteriormente se nombra en la descripción a Rodríguez Carnero como autor de la obra “superior desempeño de tanto como se fio a quien con su pincel dio de su opinión la última experiencia”.⁴³ Entiéndase como “última experiencia”, las ocho anteriores. En la *Institución del Rosario* no se halló la firma del autor, sin embargo por primera vez se registra y da título a esta obra.

Hay un intento de descripción del contenido simbólico de la pintura, pero finalmente se reduce a comentar los ángeles niños: “Entre sus cartones y follaje vuelan unos niños que con valiente travesura con una mano se mantienen del ramo y con otra ostentan (con ademán de que convidan a su devoción) el Rosario; teniendo todos distintos escorzos y movimientos con agradable entretenimiento de los ojos que se van tras la ponderación de tantas cosas juntas”.⁴⁴ Cuando se habla de “la ponderación de

tantas cosas juntas” quizá sólo sea un primer acercamiento a la descripción de las identidades que constituyen el plano terrenal. Por su parte los ángeles niños los representan con rosarios en sus manos y no con ramos de flores. Los ángeles niños son el símbolo de alabanza a la Virgen del Rosario.

Tras el recorrido iconográfico de los muros rosarianos, observamos que Rodríguez Carnero se limitó a representar únicamente los misterios gozosos y gloriosos, omitiendo los misterios dolorosos. Es decir, se limita a narrar la vida terrenal de Jesús y María, en las seis primeras pinturas y la vida gloriosa de María en las otras tres, sin representar los pasajes dolorosos. Esta progresión temática de los misterios gozosos y gloriosos se manifiesta también en el tamaño de las pinturas que va aumentando desde la nave hasta el ábside. Este cambio en el formato obedece a la jerarquía de los hechos narrados.

Respecto a las tonalidades de las pinturas, tanto Manuel Toussaint como de la Maza advierten que las seis primeras pinturas son “de tono sombrío [y] se han ennegrecido mucho con el tiempo”,⁴⁵ y son “más vigorosas en sus trazos con un claroscuro muy definido, hasta exagerado y nada común en la pintura colonial”.⁴⁶ Las tres restantes son luminosas y claras “menos caracterizadas las figuras, más cerca de la pintura del siglo XVIII ¿Han sido éstas restauradas o por alguna razón se han ennegrecido las primeras?”.⁴⁷ Se refieren sólo a la tonalidad de las nueve pinturas que pintó Rodríguez Carnero y las cuatro restantes las omiten. No obstante, antes de la restauración realizada en 1997 fue mayor el ennegrecimiento de las pinturas; debido a que en las pinturas de la nave con la luz del día resultaban casi imperceptibles apenas se destacaban los tonos blancos. En cambio después de la restauración recobraron su tonalidad original.

A lo largo de las nueve pinturas, el pintor narra los cuatro momentos de la vida humana y celeste de María: los pasos de María por Jerusalén, la Asunción, la Coronación y la Apoteosis dónde desciende a la tierra en forma de aparición y como advocación de la Virgen del Rosario para distribuir el Rosario. Es evidente que el plan fue estructurado para las pinturas de los muros de la capilla del Rosario, es decir, para ilustrar la devoción a la Virgen del Rosario. Para ello nuestro pintor siguió meticulosamente los conceptos planteados por los dominicos poblanos, de tal suerte que el pintor se ganó entre los dominicos de Puebla una buena reputación “por su obediencia a sujetarse al plan general de la obra plástica de la capilla”.⁴⁸

El lienzo de la *Institución del Rosario*: descripción y dos obras posteriores

La pintura *Institución del Rosario* se divide en tres niveles: el celestial, el terrenal -plano intermedio-, y el inframundo. (fig. 2). En el primer nivel encontramos la alegoría de la Virgen del Rosario representando a la Iglesia triunfante o *sacerdotium*; en el segundo nivel se representa a la Iglesia militante o *regnum*, entre el poder temporal y espiritual, con los tres dominicos alrededor de una mesa, el grupo religioso y el seglar; en el tercer nivel encontramos a la Iglesia purgante con la escena de las Benditas Ánima del Purgatorio.

Parte del conjunto conventual de Santo Domingo en Puebla, en la capilla de la Tercera Orden se encuentra un lienzo en el muro sur del sotocoro, con tema idéntico y composición similar. Sin embargo, hay notables diferencias que nos sugieren el siglo en qué fue pintada la pintura, a saber: el atuendo dieciochesco de los personajes. Por su parte, la Virgen la representan ataviada con el hábito de la Orden de Predicadores. Parecida a las dos anteriores es la pintura que se emplaza en el presbiterio de la iglesia conventual de San Pedro y San Pablo de Teposcolula, Oaxaca; “se concluyó el 25 de noviembre de 1746 a devoción del alcalde don Ignacio de Salazar, mayordomo de la cofradía de las Ánimas, y lo firmó el pintor Martínez de Roxas”.⁴⁹ La Virgen del Rosario está representada con los medallones que nos recuerdan los quince misterios marianos; tipo iconográfico a la usanza del siglo XVI.

Técnicas y materiales

La estructura de la pintura se compone de dos bastidores de madera, uno rectangular y otro de medio punto. La pintura mide 8.10 mts de altura por 5.80 mts de ancho; estas dimensiones complicaron el acceso para su restauración. Según el *Informe final del proyecto de restauración de las pinturas de la Capilla del Rosario...*, se armó una torre con andamio de cinco cuerpos y se construyó una plataforma para solucionar el problema de la separación de un metro entre el andamio y la pintura con el fin de librar la saliente del altar.⁵⁰ Por tal razón la pintura fue restaurada en su sitio dentro de la capilla, es decir, no se retiró de su vano. De ello podemos deducir, de acuerdo con las dimensiones estructurales de la obra, que para la ejecución de la obra el pintor tuvo que haber contado con un taller de pintura instalado en el convento.

La técnica que utilizó Rodríguez Carnero para la realización de la pintura fue óleo sobre tela. Los colores que empleó en su paleta cromática fueron: “rojos, verdes, azules, ocre, sombras tanto naturales como tostadas, blanco y negro”.⁵¹ Sin embargo, usó también los colores cálidos: amarillo y naranja. Éste último lo aplicó como matiz en el fondo de la pintura que se aprecia detrás del celaje y los ángeles.

Los análisis químicos que se hicieron de la pintura revelaron la utilización de varios pigmentos: ultramarino, azurita, azul de Prusia, hematita, yeso, blanco de plomo y blanco de España. No obstante, estos mismos análisis revelaron que el azul de Prusia y el yeso no se emplearon en la paleta original del artífice.⁵² En consecuencia tuvieron que ser añadidos posteriormente.

Semblanza de la vida y obra de José Rodríguez Carnero

El pintor José Rodríguez Carnero nació en la ciudad de México, según Rogelio Ruiz Gomar después de hallar la fe de bautizo del pintor a “mediados de noviembre del año de 1649”⁵³ y murió en Puebla el 19 de septiembre de 1725, después de haber firmado su testamento el 3 de septiembre de 1725. Fue enterrado al día siguiente en la iglesia de la Compañía con el hábito de la Orden de San Francisco por ser terciario de ella.⁵⁴ Sus padres fueron el pintor Nicolás Rodríguez y Catalina de Morales. En cuanto al nombre de la madre del pintor, Francisco Pérez Salazar proporciona el nombre de Catarina de Sena, sin embargo nosotros nos apegamos al documento aportado por Ruiz Gomar, en donde aparece el nombre de la madre del artífice.

En el testamento del pintor se narra entre otros asuntos las vicisitudes económicas que acaecieron en la vida de Rodríguez Carnero, con esposas e hijos tenidos en sus tres sucesivos matrimonios. En dicho documento se menciona que tuvo tres esposas, en tanto que Ruiz Gomar comenta que tuvo cuatro esposas.⁵⁵ La manutención de estos matrimonios fue realizada a través del ejercicio de su profesión y prestigio artístico. Cabe mencionar que en el testamento nunca se menciona su profesión del arte de pintor o si tuvo algún taller de pintura, cargos, discípulos o contratos de obra que haya concertado en la ciudad de México o Puebla. Sin embargo, se sabe que en la capital del virreinato Rodríguez Carnero estableció nuevas *Ordenanzas* de pintores y doradores con Antonio Rodríguez en 1681.⁵⁶ Asimismo en esta década se trasladó Rodríguez Carnero de la ciudad de México para avecindarse en Puebla, donde pasaría poco menos de cuarenta años ejerciendo su oficio.

Ruiz Gomar sugiere que se mudó a Puebla antes de 1687.⁵⁷ Su deducción es correcta. Esta idea se infiere de una escritura encontrada en el Archivo de Notarías de la ciudad de Puebla fechada el 18 de febrero de 1686, la cual documenta la venta de medio arco triunfal a su colega, el artífice Antonio de Alvarado avecindado en la ciudad de México. Dicha escritura fue dada ya en la ciudad Puebla. El arco, de acuerdo con el documento, “sirve para las entradas y recibimiento de los Señores Virreyes que se pone en la esquina de Santo Domingo de dicha ciudad”.⁵⁸ Los preparativos se anticiparon desde febrero para el recibimiento del virrey Melchor Portocarrero Lasso, Conde de Monclova, quien llegaría a la ciudad de México el 16 de noviembre de 1686.

Rodríguez Carnero no pudo asistir a la ciudad de México por estar avecindado ya en la de Puebla, por lo que en “casso que haya función sirve dicho arco para hacerlo en comunión”.⁵⁹ Por esta razón nuestro artífice vende a Antonio de Alvarado la mitad de medio arco que le pertenece “en precio y cuantía de cien pessos de oro común [...]”.⁶⁰

Desde el punto de vista estilístico Ruiz Gomar ha considerado a nuestro artista dentro de la escuela poblana de pintura.⁶¹ Sin embargo, a nuestro juicio Rodríguez Carnero fue continuador de la escuela de pintura que existía en la ciudad de México. De acuerdo con Elisa Vargas Lugo, “cabe a Puebla el honor de haber producido la obra claroscurota de conjunto más importante de la Nueva España”.⁶²

Rodríguez Carnero comenzó a ejercitar el arte de la pintura en la ciudad de México aproximadamente en la década de 1670, al tiempo que firmaba como José Rodríguez de los Santos.⁶³ Su obra es abundante; entre las obras que se han encontrado de su autoría en la ciudad de México están el *Sueño de San José* y *Santo Niño de la Guardia* en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán, los retratos de Palafox y el arzobispo de México, *Fray Marcos Ramírez de Prado* en la catedral metropolitana, así como en otros sitios una *Virgen de Guadalupe*, que se guarda en la sacristía de la parroquia de San Agustín Tlaxco, en Tlaxcala y la *Entrada de Darío* de colección particular.

En Puebla, en donde realizó la mayor producción pictórica, en primer lugar están las pinturas que adornan los muros de la capilla del Rosario. En segundo lugar hay que considerar la alegoría titulada *Triunfo de la Compañía de Jesús* que se encuentra en la sacristía del templo de los jesuitas, seguida por la serie de la *Vida de la Virgen María* en la sacristía de la iglesia de san Antonio. Finalmente, el retrato del obispo *Manuel*

Fernández de Santa Cruz que se conserva en la galería de prelados del cabildo de la catedral angelopolitana y una pintura en el Museo Regional del Centro INAH en Puebla.

Capítulo I. La Iglesia triunfante

La Virgen del Rosario y el plano celestial

En el plano celestial y como parte de la Iglesia triunfante, Rodríguez Carnero representa a la Virgen del Rosario en el centro de la composición sobre un fondo luminoso de nubes. Este plano está expresado por el descendimiento desde lo alto de la Virgen como manifestación de gloria. La Virgen se encuentra de pie sobre una luna menguante, cargando al Niño Jesús y con un rosario rojo en su mano derecha. El tamaño de la Virgen es mayor que al resto de los personajes del plano intermedio, quizá indica su magnificencia sagrada ante la humanidad cristiana.

Aparece como reina con una corona de rosas trenzada compuesta por rosas blancas y rojas, símbolo de martirio y pureza.⁶⁴ Su cabellera le cae prolijamente sobre su espalda. Justo arriba de la corona de rosas luce un nimbo en forma de nebulosa con un resplandor, “indicativo no solamente de santidad sino también de poder y de preeminencia”.⁶⁵ La corona alude al rosario, antiguamente, lo comparaban con un contador de preces, contador de plegarias, salterio de la Virgen María, sarta de cuentas, Corona de María. Sirve como medio mnemotécnico para contar oraciones. Asimismo por medio del rezo de ciento cincuenta avemarías que se ofrece a la Virgen es como una ofrenda convertida en corona espiritual.

Arriba de la Virgen se representa al Espíritu Santo, en forma de paloma, rodeado con un halo de rayos. Y en la cima de toda la composición hallamos a Dios Padre con rostro maduro, cabellera y barba blanca (Fig.3); foco de luz descendente que ilumina toda la escena.

La Virgen con su mano izquierda acoge al Niño Jesús sobre su pecho, con un paño blanco. El Niño se escurre entre los pliegues de su paño, alarga su mano derecha para mostrar un rosario de color blanco. Se encuentra casi desnudo, ostenta cabellera rubia, su mirada y cuello están inclinados a la derecha -hacia su Madre- en actitud amorosa. El rosario blanco del Niño y el rosario rojo de la Madre manifiestan una relación maternal y correspondencia interpersonal entre la Virgen del Rosario y el Niño Jesús es una “dependencia religiosa por pertenecer a la gran familia divina. En virtud del acontecimiento salvífico de la encarnación, entran a formar parte de la historia de la Redención. La Virgen María como Madre de Cristo, el Niño Jesús como su Hijo son elevados a la categoría de seres emblemáticos a nivel religioso”.⁶⁶

La relación simbólica entre la Virgen, el Niño y el Rosario de acuerdo al proceso evolutivo de la iconografía rosariana forman la tercera etapa. Recordemos que la

imagen se va forjando después de ser una imagen privada, para convertirse después en imagen y práctica popular, proceso parecido al que tuvo la práctica del rosario. Este paso sincrónico de la imagen rosariana, la adoptan distintos artistas de diferentes estilos artísticos: medievales, renacentistas, manieristas y barrocos. Por lo tanto se ubican dentro del estilo manierista a los tres protagonistas: la Virgen, el Niño y el Rosario, éstos forman la tercera etapa de la iconografía del rosario.⁶⁷

Por otra parte, los paños que envuelven a la Virgen se componen de túnica talar roja (desciende hasta sus pies que posan sobre la luna menguante), manto azul y cíngulo blanco. Es notorio el tratamiento que Rodríguez Carnero da a los paños, los representa con caída natural en forma de drapeados verticales y redondos. Son de tono brillante. Asimismo los colores de la vestimenta de la Virgen guardan un significado intrínseco, según el Padre Secundino, debido a que “en todas las formas de representación de la Santísima Virgen del Rosario se le ha vestido con los colores significativos de los misterios de sus tres series: gozosos, dolorosos y gloriosos. Estos son tocado blanco, túnica roja y manto azul”.⁶⁸ La única prenda que pinta nuestro artífice de color blanco es el cíngulo. El tocado y el cíngulo son variantes iconográficas, producto de cambios estilísticos en la composición rosariana. Sin embargo, el tocado de la Virgen del Rosario de Rodríguez Carnero es una corona de rosas blancas y rojas que simbolizan también los misterios marianos.

Por otro lado, la Virgen descansa sobre una luna menguante. Esta representación la podemos encontrar en la fuente iconográfica que corresponde a la Inmaculada Concepción, se identificada con la mujer bíblica del Apocalipsis de San Juan (Ap. 12:1). En las diversas formas de representarla “existe una en la que se le ve encerrada por el sol, con doce estrellas sobre la cabeza, la luna bajo los pies y sosteniendo a su Hijo”.⁶⁹

Los rayos de sol que encierran a la Virgen de Rodríguez Carnero la rodean no como lo sugiere el relato bíblico, sino por un banco de nubes que forman una mandorla. Este elemento rosariano “suele representarse en los altares de la cofradía del rosario”.⁷⁰ Recordemos que el pontífice Gregorio XII en 1573 implantó la celebración de Nuestra Señora del Rosario el 1 de octubre, con la advertencia de que se llevara a cabo en iglesias de la Orden de Predicadores donde hubiera cofradía del rosario con altar dedicado a la Virgen.⁷¹ En la iglesia conventual de Santo Domingo en Puebla para la segunda mitad del siglo XVI ya se había fundado la cofradía del Rosario y un altar dedicado a la Virgen del Rosario. Respecto al altar rosariano de la primitiva capilla del

Rosario, según Alejandra González Leyva comenta que posiblemente se haya edificado del lado de la Epístola.⁷² Tanto dicha edificación como la capilla de los Mixtecos y de la Tercera Orden debió existir altar dedicado a Nuestra Señora de la Virgen del Rosario; sin embargo, no se encontró prueba alguna que corrobore dicha hipótesis.

Por otro lado, los rayos de sol de la Virgen es un recurso pictórico que según Trens sólo acompaña a las vírgenes que están relacionadas con alguna visión o aparición.⁷³ Recordemos la aparición de la Virgen del Rosario que tuvo santo Domingo con el propósito de predicar el rezo del rosario a toda la humanidad. Por este hecho sobrenatural se representa con la mandorla alrededor de la Virgen. Otro recurso pictórico que utilizó Rodríguez Carnero fue un triángulo que parte desde la cabeza de la Madre hasta la mesa de los tres personajes dominicos. Este elemento compositivo, según fray Domingo Iturgaiz, “fue herencia de la pintura italiana, a partir de Sassoferrato surge en la iconografía cristiana la composición piramidal, centro y cúspide para colocar a la Virgen y el Niño, y laterales del triángulo equilátero para neutralizar la figura de Santo Domingo con la de Santa Catalina de Siena”.⁷⁴ En nuestra composición la santa dominica no figura en la escena, en cambio hay dos hermanos predicadores que acompañan a Santo Domingo en la mesa. Hecho que nos sugiere la incorporación de otros protagonistas rosarianos en la composición, a parte de Santo Domingo.

Esta composición piramidal -propuesta por Sassoferrato- que encierra a los protagonistas en la escena central, nos habla del culmen de la representación de la Virgen del Rosario en el siglo XVII. Es la creación de la iconografía rosariana tradicional que define composicionalmente al tema de la devoción popular a la Virgen del Rosario. Hecho estético que se convierte en la cuarta y última etapa de la iconografía rosariana que coincide dentro del estilo barroco. Por tal razón los artistas barrocos configuran la escena rosariana con la aparición de la Virgen, el Niño, el Rosario y Santo Domingo. Ahora “son los modelos-tipo que deben impresionar, conmover y persuadir a todos los que la contemplan”,⁷⁵ aunque serán posteriormente otros personajes de la misma Orden de Predicadores los que formen parte del esquema iconográfico. Se verá más adelante.

Por su parte el cielo que acoge a la figura femenina de la Virgen, el pintor lo representa en tonalidades amarillas y azules acompañándola por un gran revuelo celeste de ángeles: querubines, niños y adolescentes. Los querubines, cabezas de ángeles alados, aparecen en la mandorla de la Virgen, tres de éstos que se encuentran de lado izquierdo de la composición, se apartan de la escena (Fig.4) y son de irregular

manufactura. Sus rasgos no tienen relación con los otros querubines. Esta desigualdad en la calidad de la representación de los detalles, nos sugiere que la obra fue producto del taller del pintor.

Los ángeles niños permanecen casi todos desnudos, entre sus manos sostienen rosarios y tienen alas pequeñas. Sus paños son de color azul, rojo y café. Hay dos ángeles en el extremo inferior derecho en vuelo descendente. Uno parece llevar rosarios a la mesa donde un fraile dominico los espera mientras los acomoda y separa (Fig.5). El otro ángel descendente vestido de color rojo (Fig.10), de lado izquierdo de la escena, sale del festivo celaje y lleva sobre sus manos rosarios a las ánimas del purgatorio. Hay otros dos ángeles con paños rojos que acuden al inframundo para entregar rosarios a las ánimas del purgatorio para su salvación.

Los ángeles adolescentes con rosarios que están a los lados de la Virgen son cuatro (Fig.6-10). Visten paños de color rojo, azul, café, blanco, verde. Excepto uno que está descubierto de medio cuerpo. Estos ángeles muestran blonda y larga cabellera, sus alas están proporcionadas de acuerdo a su cuerpo.

Capítulo II. La Iglesia militante

a. Tres dominicos alrededor de una mesa

Sentados en una mesa, en el eje de la composición y debajo de la Virgen del Rosario, aparecen tres dominicos, miembros muy activos de la Iglesia militante. (Fig.11). Estos personajes forman parte del esquema iconográfico del rosario implantado en el siglo XVII. Se les representa con objetos varios sobre la mesa, así como con atributos iconográficos personales. La mesa simboliza, “trabajo y actividad intelectual, porque hay objetos relacionados con la lectura o escritura”.⁷⁶ Los personajes dominicos componen la escena central, acompañando en el centro a Santo Domingo están representado con hábito bicolor, sin tonsura y con barba (Fig.12). Su hábito es característico de su congregación: túnica talar blanca, esclavina con capucha negra y rosario. Cabe señalar que el hábito dominico cuando se le representa se da por hecho que es una característica iconográfica más que atributo.⁷⁷

Por otra parte, los atributos iconográficos de Santo Domingo quedaron establecidos a partir de los primeros biógrafos del santo.⁷⁸ De acuerdo a las fuentes literarias se le representa con la estrella sobre la frente, cruz hastial en la mano izquierda, perro con la tea encendida, esfera o globo (Fig.13) y rosario debajo de la esclavina, atributos que Rodríguez Carnero utiliza para su representación. El santo patriarca está representado en actitud de recibimiento, es decir, con los brazos abiertos aceptando el don divino de predicar el rezo del rosario a la humanidad. De acuerdo con una obra anónima titulada *Los nueve modos de orar del santo fundador*, Santo Domingo representaría la postura séptima, a saber: la oración de impetración,⁷⁹ con las manos levantadas y extendidas. Asimismo con un leve movimiento de cuello inclina su cabeza hacia la derecha (Fig.14), mientras que dirige su mirada hacia lo alto. Sobre ésta resplandece un nimbo en forma de nebulosa blanca. Su mirada tiene una actitud de arrobamiento y devoción, carácter inefable de la experiencia mística que “quiere entablar un diálogo con lo invisible, hablar con la Divinidad”.⁸⁰

A la izquierda de Santo Domingo encontramos a un dominico con un libro abierto (Fig.15). Ostenta tonsura, barba y nimbo. Este último rasgo iconográfico es casi imperceptible. Bajo la esclavina pende un rosario. Fija su mirada en el libro, mientras con la mano izquierda cambia de página y señala con el dedo índice algún párrafo. A un costado hay un tintero de plata con dos plumas (Fig.16).

El libro que acompaña a este dominico cumple la función de atributo -por las connotaciones intelectuales que todo libro tiene- al asociarse con el estudio, la ciencia, la teología y la predicación dominica.⁸¹ Esta función de atributo se confirma cuando observamos que no lleva título ni texto alguno, cabe mencionar que sólo es un recurso para denotar estudio e intelectualidad. Suele representarse con un libro a aquellos personajes célebres por sus escritos como Santa Catalina de Alejandría, los Doctores de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino y San Bernardo de Claraval. En las pinturas relacionadas con las órdenes monásticas, un libro junto a una pluma o a un tintero indica que la persona pintada es el autor.⁸²

Respecto a la identidad del fraile con el libro abierto, si la asociamos con la figura de Santo Tomás de Aquino, Padre de la Iglesia que ha sido representado con frecuencia en la pintura virreinal, encontramos por lo menos dos ejemplos anteriores a la de Rodríguez Carnero: uno de fray Alonso López de Herrera fechada en 1639 (Fig.17),⁸³ obra en óleo sobre cobre pintada por ambos lados, y la otra del pintor Antonio Rodríguez (Fig.18),⁸⁴ posiblemente de mitades del siglo XVII. En ambas obras lo representan joven, sin barba, con un sol y una cadena de oro en el pecho, con pluma en la mano y de complexión algo gruesa. Contrariamente al dominico de la escena de nuestra pintura, Rodríguez Carnero lo representó con rasgos maduros, con tonsura, barba y sin sol y cadena de oro en el pecho. Ello nos lleva a dudar de que se trate de la representación de Santo Tomás de Aquino, debido a que no corresponden los rasgos fisonómicos con las representaciones citadas.

Algo parecido sucede con la tipología iconográfica del beato Alano de la Roche, a quien lo representan joven y sin barba. De la Roche fue el dominico que difundió la práctica del rezo del rosario por Europa medieval, al tiempo que estableció la oración del Salterio de la Virgen María conformada por “ciento cincuenta avemarías [...] un padrenuestro y un *Gloria Patri* por cada decena de avemarías; quince misterios extraídos del evangelio y divididos en gozosos, dolorosos y gloriosos [...]”.⁸⁵ Por lo tanto, no hemos podido llegar a una conclusión convincente acerca de su identidad. Queda por el momento como personaje anónimo y quedan por aclarar los motivos por los que Rodríguez Carnero eludió hacer más explícita su identidad.

El dominico con rosarios que se encuentra a la derecha de Santo Domingo (Fig.19), Rodríguez Carnero lo representa maduro, con tonsura y barba, proyectando su mirada hacia al cúmulo de rosarios dispersos sobre la mesa que desenreda con sus

manos. Su identidad también es oscura. Al respecto González Leyva propone que se trata del fraile Santiago Sprenger.⁸⁶ Sin embargo nosotros ubicamos su posible identidad en la historia de la práctica del rosario en Nueva España, la cual nos sugiere la figura de fray Tomás de San Juan quien difundió el rezo del Rosario en la primera mitad del siglo XVI en la capital del virreinato. Esto sucedió después que fray Tomás cayera gravemente enfermo y se le apareciera el demonio; en ese momento imploró a la Virgen del Rosario por su ayuda y ésta después de cumplirle el favor le dejó la encomienda de difundir el rosario. Una vez aliviado el religioso solicitó al prior de su convento, en la Provincia de Santiago en la capital, que le permitiera fundar la Cofradía del Santísimo Rosario, lo que ocurrió el 16 de marzo de 1538.⁸⁷

Posteriormente propagó la Cofradía del Rosario en otros conventos de la Orden, entre ellos Puebla, Oaxaca, Azúcar, Tepapayecan y Coyoacán.⁸⁸ Por tal razón se le conoció a dicho fraile con el nombre de fray Tomás del Rosario. En Puebla fundó la Archicofradía del Rosario alrededor de 1555. Estos datos nos autorizan a identificar a este personaje como fray Tomás del Rosario.

b. Grupo Religioso

El plano terrenal correspondiente a la Iglesia militante que está representada por el grupo religioso (Fig.20), se encuentra en la esquina inferior izquierda. Esta sección está compuesta por un papa, dos obispos, un cardenal, seis monjas, diez y seis frailes, tres oratorianos, y un personaje que sólo asoma el rostro a un costado de la mesa. La representación de esta gran multitud se expresa por la hilera de cabezas que se prolongan hacia al fondo, recurso pictórico que Rodríguez Carnero utilizó para indicar, por un lado, la división de los dos planos, y por el otro, para representar al numeroso pueblo de Dios como espectador de la apoteosis dominicana. La incidencia de la luz que se filtra verticalmente indica, justamente, la bendición de la Virgen del Rosario a toda la comunidad religiosa residente en Puebla.

El primer personaje que resalta, de izquierda a derecha, está de perfil y sin barba. Es un oratoriano, de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri (Fig.21). Esta Congregación se estableció primero en la ciudad de México, el 8 de mayo 1659, y después en Puebla el 9 de agosto de 1651. No visten hábito particular, sino la sotana y manto propios de los sacerdotes de la época, tal como lo acostumbraban las órdenes de

clérigos regulares en el siglo XVII.⁸⁹ Dicha vestimenta se completa con un sombrero negro de tipo español.

El siguiente personaje está representado sin barba con vestimenta y mitra blanca lisa, sin adornos; se trata de un mercedario. A su lado se encuentra otro fraile de la misma orden. Viste un hábito blanco que se compone de túnica, esclavina, cinturón, escapulario, escudo y capucha. En su pecho sobresale el escudo de la orden de la Merced.⁹⁰ Los mercedarios llegaron a Puebla en 1598 a finales del siglo XVI. Esta orden fue la última de las seis de religiosos que se asentaron en la ciudad. Recibieron para su establecimiento la ermita de los santos Cosme y Damián, con la condición de que su advocación fuera siempre la de dichos santos médicos, dedicada en 1659.⁹¹

Al lado de éste se localiza otro oratoriano que mira hacia al frente, con barba y sombrero de color rojo. A diferencia del primer oratoriano, el color de su sombrero indica su jerarquía eclesiástica. Como clérigo regular suponemos que desempeñaba el cargo de canónigo sufragáneo, es decir, clérigo que depende de la jurisdicción del obispo angelopolitano; en este caso del Ilustrísimo obispo Manuel Fernández de Santa Cruz.

Delante de este personaje hay una figura femenina de perfil, con tocado café. Se trata de una monja clarisa. Estas monjas visten una túnica con capilla y cordón de color castaño oscuro.⁹² A su lado hallamos un personaje masculino con rasgos maduros, sin tonsura, con cabello y barba prolija; su hábito es café, esta característica nos ayuda a identificarlo como fraile de la Hermandad de Nuestra Señora de Belén (Betlemita). Sus constituciones (1678) prescribían que “el hábito debía ser de paño tosco y de color buriel, es decir, un color pardo rojizo, similar al usado por los capuchinos, debían llevar barba, pues no se podían rasurar, e iban calzados”.⁹³ Se asentaron en Puebla el 3 de mayo de 1682, poco antes de la consagración de la capilla del Rosario.⁹⁴

En este mismo plano encontramos a cuatro religiosos jóvenes: un dominico, un jesuita, un franciscano y un mercedario. Rodríguez Carnero representa al joven dominico con tonsura y con hábito bicolor. El jesuita lleva sotana y manteo color negro propio de los sacerdotes de la época y acorde con la forma de vestir de su congregación.⁹⁵ El franciscano tiene hábito color castaño, ostenta tonsura y va rasurado.⁹⁶ Por último hay un mercedario con hábito blanco, junto a éste hay un rostro de una figura joven de rasgos difusos que no permiten su identificación.

En la siguiente hilera hay un grupo de religiosas. La primera es una monja carmelita que mira frontalmente; vestida con tocado café y túnica castaño oscura.⁹⁷ Junto a ella se encuentra otra monja con tocado blanco. Por el color de su tocado se deduce que es una novicia, contrariamente al tocado negro de las monjas profesas. De acuerdo con el color de su tocado y hábito, se trata de una monja mercedaria. Las otras dos religiosas lucen tocado negro con una franja blanca a la orilla e inclinan su cabeza en actitud de reverencia al patriarca de la Orden de Predicadores; su tocado y actitud nos sugiere que son dominicas, debido a que “para salir y para ciertas ceremonias agregan una capa negra con esclavina y capucha del mismo color, que superponen a la blanca”.⁹⁸ El convento de estas religiosas, en la provincia de Puebla, tuvo varias etapas constructivas desde el siglo XVI hasta el XVIII; la construcción del convento finalizó en 1750.⁹⁹ En este año fue también dedicado el Convento de Santa Rosa, perteneciente a la misma Orden.

Este grupo de monjas aparece acompañado de una monja jerónima, según se infiere su hábito blanco con tocado negro. Decimos que es una monja jerónima porque estas religiosas usaban una capa negra para los actos del coro.¹⁰⁰ El convento de las monjas jerónimas fue uno de los primeros monasterios femeninos que se fundaron en Puebla; la construcción de su convento se extiende entre 1548 y 1604.¹⁰¹

Compartiendo el plano con estas monjas hallamos a dos jóvenes religiosos sin barba y con hábito café, uno mira hacia nosotros y el otro hacia la mesa. De acuerdo con las características de su vestimenta se trata de dos franciscanos. Debajo de esta hilera encontramos a otro franciscano con rasgos maduros, tonsura, barba y hábito café oscuro. Hay otros frailes, un oratoriano con sombrero negro y sotana negra, dos franciscanos y tres mercedarios. Un mercedario con capuchón sobre la cabeza ostenta un rosario en su mano izquierda, aunque podría tratarse de un fraile novicio de la Orden de Predicadores. Por último hallamos a un joven dominico, con tonsura y sin barba que se encuentra cerca de la mesa. Barajamos la hipótesis de que este personaje sea el dominico Diego de Gorospe, debido al papel que dicho fraile tuvo - junto con su hermano de sangre y hábito, fray Juan de Gorospe -, en la construcción y bendición de la capilla del Rosario en 1690.

Los datos biográficos de fray Juan son pocos pero indican un papel prominente en la Orden. En 1690 era Rector del Colegio de San Luís, Prior del convento de Santo Domingo, Vicario General y Procurador Provincial. De acuerdo con nuestra

investigación en los archivos de Puebla, en el año 1690 firmó como testigo un inventario de su madre: “[...] los bienes que quedaron por fin y muerte de doña Magdalena de Gorospe Yrala, viuda que fue del capitán Martín de Gorospe [...]”.¹⁰²

En cambio hay más información de la vida de fray Diego de Gorospe. Según el padre Esteban Arroyo O. P., fray Diego nació en la ciudad de Puebla de los Ángeles hacia 1640 y murió en Filipinas el 20 ó 22 de mayo de 1715.¹⁰³ Profesó en el convento de Santo Domingo de Puebla. Fue profesor de las ciencias sagradas en su convento, Prior de San Pablo y de Santo Domingo, Calificador del Santo Oficio y Procurador y Definidor de la Provincia Angelopolitana en Madrid y en Roma. También fue Definidor de su provincia y Visitador de Puebla. Desafortunadamente el padre Arroyo omite la fuente de dónde tomó estos datos biográficos, sin embargo en un protocolo que encontramos en el Archivo de Notarías de Puebla hallamos un importante documento que nos permitió corroborar algunos datos. Se trata de un poder del 19 de junio de 1688 donde se le otorga a fray Diego la autorización para viajar a Roma. En este documento se menciona su cargo de Procurador y Definidor de la Provincia Angelopolitana en Madrid y en Roma, entre otros cargos. He aquí una parte del documento:

Fray Juan de Gorospe, Prior Provincial desta Provincia del Archangel San Miguel Santos Ángeles Orden de Predicadores, [...] llamó y juntó a consejo a los Maestros Reverendos [...] Les propuso que el Capítulo Provincial celebrado [en] este presente año a los veinte y dos de Mayo, había nombrado por Procurador y Definidor deste Provincia, para Roma y los Reinos de Castilla al Padre Presentado Fray Diego de Gorospe Yrala, Calificador del Santo Oficio y Prior del Convento de San Pablo, que instaba el viaje con la flota que esta de próximo en el Puerto de Veracruz, [y] que si les parecía a sus Padres Reverendos se le despachase dicho Padre. [Y] darle poder General a dicho Padre Presentado Fray Diego de Gorospe Yrala, para todos los negocios que se le puedan ofrecer, de Pleitos y Cobranzas a esta dicha Provincia, a todas sus Casas y Conventos en ambas a dos Curias, así Regia como Pontificia, y todos cuales quiera tribunales [...].¹⁰⁴

Esta breve transcripción del documento arroja luz sobre las actividades religiosas que tenían los hermanos Gorospe en Puebla a finales del siglo XVII, así como el poder religioso dentro de la Orden de Predicadores.

Por otra parte, entre las últimas figuras religiosas hallamos de acuerdo a su jerarquía eclesiástica a un Papa, un cardenal y dos obispos (Fig.22). Todos están de hinojos. El Sumo Pontífice, *Pontifex Maximus*, está representado con rasgos maduros, cabello y barba prolija (Fig.23 y 23a). Rodríguez Carnero lo representa ricamente ataviado tal y como se le representa cuando da la bendición *Urbi et Orbi*.¹⁰⁵ Ostenta

tiara con ínfulas rematada con una cruz papal y guantes pontificales blancos (Fig.24). Sobre éstos yace un rosario color café con tonalidades rojas. Lo cubre una capa pluvial de seda blanca con brocados de oro e hileras de perlas en la orla, ésta se une con un broche o formal rojo.¹⁰⁶ Su actitud es orante se encuentra cerca de las Benditas Ánimas del Purgatorio. La cercanía al purgatorio nos recuerda los postulados de la Iglesia Católica respecto a las ánimas purgantes, es decir, todas las almas son iguales y su trato solamente varía en consideración de sus méritos. Se hablará más adelante sobre este tema.

Para poder concluir acerca de su identidad hemos comparado nuestro lienzo con otras representaciones rosarianas. Una de ellas es el óleo sobre tabla pintado por Andrés de Concha, titulada *Nuestra Señora del Rosario* (Fig.25) ubicada en el retablo mayor del templo de Santo Domingo en Yanhuítlán, Oaxaca. Tanto en la pintura de Rodríguez Carnero como en la de Concha, la Virgen del Rosario se encuentra al centro de la composición con dos grupos laterales en las esquinas inferiores, el religioso y seglar. Al frente de este grupo religioso encontramos a un Papa, cuya identificación varía según los estudiosos; podría tratarse del Papa Pío V,¹⁰⁷ Clemente VII (1523-1534) o Paulo III (1534-1547).¹⁰⁸

Para el caso de nuestro lienzo otra posibilidad sería identificarlo como un Papa contemporáneo a la construcción y consagración de la capilla, por ejemplo Alejandro VIII, quién gobernó la Iglesia entre [1689](#) y 1691, aunque los rasgos de este Papa de acuerdo con las representaciones conocidas no guarda parecido alguno con el de Rodríguez Carnero. Al Papa Alejandro VIII se lo representa sin barba y bigote, mientras que el Pontífice de Rodríguez Carnero está representado con rasgos maduros, cabello y barba prolija. Por otro lado, Alejandro VIII no tuvo un papel destacado en la devoción rosariana.

A nuestro juicio el Papa representado tendría que relacionarse con la devoción del Rosario; en primer lugar consideramos al Papa Pío V, y en segundo lugar a San Gregorio Magno. Recordemos que Pío V fue el primer Papa que incursionó activamente en la historia del rosario. Su imagen e historia se liga a la devoción del rosario en Europa después de haber ganado la batalla de Lepanto el 7 de octubre de 1571 en contra de los turcos por la intercesión protectora de la Virgen del Rosario. Acorde con este milagro en el campo de batalla, Pío V la nombrará Virgen de la Vitoria. La representación tradicional de este Papa comparte rasgos similares con el Papa que

Andrés de Concha pintó en su obra, ambos están representados con rasgos maduros, cabello y barba prolija y dirigen su mirada hacia arriba en actitud piadosa. Otra posibilidad sobre la identidad del Papa en nuestra pintura recae en la figura del pontífice San Gregorio Magno. A éste lo representan maduro, con barba, hábitos pontificales, con tiara de tres coronas y cruz de triple travesaño.¹⁰⁹ Este Papa suele formar un grupo con los Padres de la Iglesia: san [Ambrosio](#), san [Agustín](#) y san [Jerónimo](#). Dejamos por el momento abierta la identificación, reservándola para futuras investigaciones.

La figura del cardenal en posición orante (Fig.26) se representa con aspecto maduro, cabello y barba larga. Su mirada la dirige hacia lo alto y en sus manos ostenta un rosario café. Viste con capa magna y capelo rojo, aunque dicho capelo no muestra las borlas que indican su rango eclesiástico. Según Ángel Cano, si ostenta cinco borlas es cardenal, cuatro arzobispo y tres obispo. En el caso de la representación de Rodríguez Carnero el capelo del cardenal carece de borlas, aunque el color de su vestimenta y la cercanía al grupo de figuras de alto rango eclesiástico sugiere que es un cardenal. Es decir, la figura del cardenal podría tratarse, retomando al tema de los Padres de la Iglesia, de san [Jerónimo](#), aunque no sea la manera tradicional de representarlo.¹¹⁰

Por último, encontramos dos obispos el primero está representado con barba y rasgos maduros (Fig.27). Ostenta una mitra blanca, con título e ínfulas y bordes dorados. Su actitud es orante y entre sus manos desgrana un rosario. Lo cubre una capa pluvial blanca con tonalidades anaranjadas y amarillas. Prenda que estaba reservada para obispos y sacerdotes que usaban en ciertas ceremonias solemnes, procesiones, bendiciones, consagraciones, etcétera.¹¹¹ Las características mencionadas nos indican que puede tratarse de san Ambrosio; lo representan maduro y con barba. El segundo obispo (Fig.28) está representado maduro, sin barba y en posición orante. Ostenta una mitra amarilla con adornos dorados y recamados. Su vestimenta es una capa pluvial blanca con bordados amarillos y capillo con forma rectangular. Podría tratarse de san Agustín, a quien a partir del XVI se representa maduro y acompañado de los otros Padres de la Iglesia.¹¹² De modo que si el Papa, el cardenal y los dos obispos están representados como los fundamentos de la Iglesia Católica resulta coherente pensar que los demás personajes sean los Padres de la Iglesia.

c. Grupo seglar

Hemos denominado a este sector del cuadro como “grupo seglar”, debido a que dominan los personajes no religiosos. No obstante en este espacio Rodríguez Carnero todavía representó algunos personajes religiosos (Fig.29), que constituyen parte de la *ecclesia*. Entre ellos tenemos a un mercedario, un dominico, dos franciscanos y cinco franciscanas y un oratoriano. Junto al oratoriano hay un personaje con rasgos imperceptibles, quizá el transcurrir del tiempo ha desleído los colores de su rostro, de modo que su identificación es aún más difícil. En este grupo es evidente que el artista ha querido representar los distintos grupos sociales presentes en la Puebla de finales del siglo XVII y su devoción al rosario.

Las figuras femeninas que están representadas en esta escena son cinco franciscanas con tocado café y una con un tocado diferente. En este grupo de figuras femeninas, dispersas en la escena, encontramos a otra figura joven que está de perfil. Los rasgos de esta figura misteriosa son severos y rígidos; su nariz es aguileña y tiene labios prominentes. El tocado que luce es transparente y no guarda parecido alguno con el tocado de las otras figuras femeninas. La presencia de esta figura enigmática en la escena es destacada por el hecho de pintarse totalmente de perfil, incluso su mayor tamaño indica diferenciación. Si se tratara de otra monja, Rodríguez Carnero la hubiera pintado con su hábito, como las otras monjas. Entonces, ¿quién es? Quizás su tocado algún día nos permita identificarla.

En este grupo destacan otras dos damas ataviadas de manera distinta. La primera es una dama joven localizada en la esquina inferior derecha con rasgos y vestimenta real. Su tocado y traje son finos. La otra dama que se encuentra arriba, entre la multitud seglar, exhibe pendientes y gorguera blanca. Ambas damas van acompañadas de una figura masculina. Se hablará más delante de ellas.

Las figuras masculinas que ocupan un lugar de preeminencia en la escena son tres: uno representado con corona real de color café, otro con una corona roja y el último con una corona blanca. Asimismo hallamos cuatro caballeros: tres con gola y traje de color rojo y blanco. La cuarta figura masculina es joven y mira hacia nosotros, con cabello largo, gola lisa y traje negro.

En medio de la escena se encuentra una figura que destaca por su turbante color café (Fig.30). Es de rasgos maduros y barba prolija. Usa gorguera y traje café. Esta figura representa quizá al ejército otomano en la Batalla de Lepanto acaecida el 7 de octubre de 1571. En este ámbito bélico se encuentran cuatro soldados con morriones, al

lado de la mesa. En medio de estos soldados hay dos figuras masculinas de aspecto joven que llaman la atención. El primero es lampiño, posiblemente se trata de un mestizo debido a que sus rasgos no coinciden con los otras figuras (Fig.31). El segundo ostenta gola y traje rojo (Fig.32). Este personaje y los cuatro soldados tal vez simbolicen la Santa Liga, es decir, España y Venecia, personajes que intervinieron en la Batalla de Lepanto en contra del ejército otomano. Esta batalla la dirigió don Juan de Austria (1545-1575) quien era general en jefe del ejército de la Santa Liga “era hermano de Felipe II, [...] quien a causa de su juventud se valió de la experiencia y de los servicios de hombres tan notables y fieles como el Almirante Doria, [...] el capitán pontificio Marco Antonio Colonna y, sobre todo, el comendador mayor, Luis de Requeséns, lugarteniente del propio don Juan de Austria, [...]”.¹¹³ Tras esta breve revisión histórica sugerimos que la identidad del personaje representado en medio de los soldados es el general don Juan de Austria, quien tras la batalla de Lepanto quedó ligado a la historia y devoción del Rosario.

Hay tres caballeros que están de pie con gola y traje rojo y blanco (Fig.33) son quizá los mentores militares de don Juan de Austria, a saber, Andrea Doria, Marco Antonio Colonna y Luis de Requeséns. Otro posible participante en la batalla de Lepanto podría ser el personaje ataviado con la insignia roja de la Cruz de Santiago en el pecho, ya que muchos de los caballeros que participaron en la Batalla de Lepanto eran miembros de la Orden de Santiago – Orden militar se incorporó a la Corona española en 1493 a petición de los Reyes Católicos-. Sugerimos que dicha figura es el almirante Álvaro de Bazán y Guzmán quien participó activamente en la batalla bajo el cargo don Juan de Austria, aunque volviendo los ojos a la historia local, pudiera tratarse de un caballero poblano, miembro de la Orden de Santiago, llamado don Diego Ortiz de Largachas. Este personaje tuvo una destacada posición social en la Puebla de finales del siglo XVII, contribuyendo a la actividad económica de la ciudad y participando en numerosos patrocinios religiosos. En un documento hallado en el Archivo de Notarías de Puebla del año 9 de mayo de 1687 se menciona la deuda que tiene don Diego Ortiz con el convento poblano de Santa Clara y se nombra al capitán Martín de Aranguti como su fiador.

Sean cuantos esta carta, vieren como yo, el general don Diego Ortiz de Largachas, Caballero del orden de Santiago, principal deudor; y el capitán Martín de Aranguti como su fiador y principal pagador; [...] nos obligamos a dar al Convento de religiosas de Santa Clara [...] y en su nombre, a Diego Juberan su

mayordomo actual [...] seis mil pessos de oro común por obras de dicho convento [...].¹¹⁴

Como se ve en el documento, don Diego Ortiz de Largachas mantenía relaciones estrechas con Martín de Aranguti. Cabe mencionar que el Capitán Martín de Aranguti fue una figura importante en la Cofradía del Rosario y jugó un rol seguramente muy importante en la dedicación de la capilla del Rosario. Ya lo veremos más adelante. Asimismo entre el grupo de personajes encontramos a otros que ostentan corona y una mujer ricamente ataviada. Todos están en posición orante y de hinojos. Según un análisis que Guadalupe Victoria hizo de la pintura de Andrés de Concha titulada *Nuestra Señora del Rosario* de Oaxaca (Fig.34), cuando se refiere al grupo de personajes orantes que se encuentran en el ámbito secular, también en lado inferior derecho de la escena, sugiere que se trata de las figuras del “emperador Carlos V, de su hijo el rey Felipe II, de la esposa del Emperador, Isabel de Portugal y de Isabel de Valois, tercera esposa del rey prudente”.¹¹⁵ De estas figuras mencionadas por el investigador sólo dos coinciden con el grupo que Rodríguez Carnero representó en nuestra pintura. Éstos son el Emperador Carlos V y su consorte Isabel de Portugal. Analicemos estas figuras.

El Emperador Carlos V está representado en actitud orante, ostenta corona imperial café. Su cabello y barba es prolija, viste con un joyel sobre su pecho y capa blanca, debajo de ésta hay un paño rojo (Fig.35), mira hacia la mesa con los tres dominicos. Pertenecía al linaje de la Casa de Austria (dinastía de los Habsburgo), fue Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, electo en 1520 y coronado en 1530 y su reinado se prolongó hasta 1558. En este año se dividió la Casa de los Habsburgo en dos líneas: la austriaca y la española. El linaje de los Habsburgo terminó con el reinado Carlos II, el hechizado, en 1700. Casi dos siglos pervivió la dinastía de los Habsburgo. Asimismo el Emperador Carlos V fue después de Felipe I, rey de España, el quinto en recibir la insignia del Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro, por esta condición de Maestre y Emperador se justifica su representación con corona imperial.

En el contexto de la Casa de Austria, la figura del emperador se justifica por sí misma. Sin embargo existe otro acontecimiento histórico que nos ayudaría a reforzar su presencia en la escena, es la aprobación que dio para enviar, después de la Conquista de México, a frailes mendicantes: franciscanos y dominicos, a través del pedimento que Hernán Cortés hizo en la *Cuarta Carta de Relación* del 15 de octubre de 1524.¹¹⁶

Por su parte, su consorte doña Isabel de Portugal como Emperatriz del Sacro Imperio (Fig.36) sólo acompañó por algún tiempo a Carlos V durante su reinado como su esposa, debido a que murió pocos años después de la coronación del Emperador. En esta representación la vemos ricamente ataviada con gorguera y traje café ornamentado con piedras preciosas a la usanza de la época. Lleva un tocado en la cabeza adornado con finas piedras, luce un pendiente blanco y mira hacia la mesa. La representación de esta pareja de emperadores justifica la idea de la monarquía española en sus reinos de Nueva España, así como sus intereses políticos y propagandísticos. La presencia de Carlos V se convierte en representación simbólica e imagen política de la monarquía en los siglos XVI y XVII, así como el símbolo de la instancia legal suprema.

Frente al Emperador se representaron dos personajes en actitud orante (Fig.37). Uno está representado con rasgos maduros, cabello y barba prolija, ostenta corona imperial roja. Su vestimenta consiste en cuello liso, armiño, Toisón de Oro y una capa magna roja, signos que nos ayudan a configurar mejor su identidad.

En cuanto a este personaje, proponemos que se trata del Maximiliano I, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, que precede a Carlos V. Maximiliano I “el 16 de febrero de 1508 anunció en la catedral de Trento que con el consentimiento del papa Julio II, asumiría el título de Emperador electo”.¹¹⁷ En cuanto la última figura orante que está representada sobre un cojín de terciopelo rojo, con un rosario que desgrana sus manos, con cabello y barba abundante. Mira hacia la mesa con los tres dominicos. Ostenta corona imperial blanca y Toisón de Oro, su vestimenta consiste en armiño, capa magna roja, media armadura, espada y un corto faldellín café con borlas doradas. Su corona nos recuerda la tiara que en algunas representaciones corona la figura de Moisés, sin embargo en el contexto de glorificación de la monarquía, consideramos que podría tratarse de la figura del Emperador Carlos I, el Grande, llamado Carlomagno; vehemente defensor de la Iglesia y el Cristianismo. Fundó el Imperio Carolingio, lo que posteriormente en el año 962 se transformaría en el Sacro Imperio Romano Germánico, después de la ascensión al trono imperial de Otón I. El título otorgado de monarca electo y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico fue en el año 800 por el Papa León III.

La presencia del Emperador Carlomagno acompañado por Maximiliano I y Carlos V nos habla de la preocupación que había en el siglo XVI y XVII por preservar la memoria dinástica íntimamente ligada al concepto del Sacro Imperio Romano

Germánico. Al respecto José Mantilla sugiere que “la idea de representar juntos distintos personajes reales es relativamente frecuente en el ámbito cortesano debido al propio concepto de dinastía, mostrando la línea sucesoria natural de la monarquía, y en este caso del Imperio”.¹¹⁸ La necesidad de difundir la imagen de estos emperadores juntos simboliza el poder imperial del Sacro Imperio Romano Germánico y por extensión, del Imperio de los Habsburgo.

Asimismo los emblemas heráldicos imperiales de Carlomagno: la corona, el Toisón de Oro y la armadura a la romana como los emperadores de Roma, representan un carácter eminentemente militar asociado a los ideales del Imperio y la Iglesia Católica, al tiempo que se pone de relieve el carácter sagrado de la monarquía y el árbol genealógico de la Casa de Austria. De esta manera sin la representación del Emperador Carlomagno no podríamos comprender los ideales de la monarquía del siglo XVI y XVII.

Por otra parte, justo arriba de la escena de los emperadores encontramos una figura masculina acompañado por una dama que mira hacia nosotros, representado joven con cabello largo, gola lisa y traje negro. La dama está ataviada con pendientes y gorguera blanca. La importancia que el pintor otorga a esta pareja nos obliga a reflexionar sobre el papel que pudieran tener en la ejecución y financiación de este lienzo. (Fig.38).¹¹⁹

La representación del donante, según Vargas Lugo “por lo general en la pintura novohispana, guardó casi siempre un discreto lugar”.¹²⁰ En el caso de nuestra pintura los donantes están representados juntos, el esposo mira hacia nosotros y la esposa lo mira a éste. A este hipotético donante, que mira hacia al frente, Rodríguez Carnero lo retrata con el peinado y la ropa a la usanza de la época del siglo XVII, es decir, una vestimenta contemporánea a la obra. Cabe mencionar que en el retrato novohispano no se buscaba una belleza estilizada, sino deseaba plasmar una impronta histórica en determinadas figuras, en este caso retrataban a los donantes de una obra que a la postre serían testimonios documentales. En efecto el artífice los retrató para recordar su contribución económica por la realización de la obra.

Sobre este punto algunos autores han sugerido que esta figura pudiera ser el autorretrato de Rodríguez Carnero. Este comentario es discutible por dos razones. La primera tras la revisión historiográfica de la capilla del Rosario y de nuestra pintura no se halló documento alguno que sustente dicha idea del autorretrato del pintor. Y la

segunda debemos recordar que los autorretratos de pintores en el arte virreinal eran escasos; por el contrario es muy frecuente en la pintura de cofradías o en el mecenazgo particular que aparezcan retratados de los donantes.

Quizá la idea del autorretrato del pintor se desprende de la obra rosariana del artista alemán Alberto Durero, *La Fiesta de las guirnaldas de rosas* (Fig.39), en la cual se comenta que Durero está “incluyendo por vez primera un auténtico autorretrato en un cuadro de altar monumental, [...]”.¹²¹ Probablemente este comentario se retoma para el caso de nuestra pintura, sin embargo como ya dijimos es improbable. La costumbre de representar o incluir personajes laicos en composiciones de carácter sagrado, como señala Guadalupe Victoria, se inscribe dentro del género de pintura de donantes.¹²²

En consecuencia la identidad del donante en nuestra pintura sea la del Capitán don Martín de Aranguti, mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Esta información la ratificamos en un documento encontrado en el Archivo de Notarías de Puebla, fechado el 2 de junio de 1690. En dicho documento se nombra a María de la Concepción, huérfana que debió salir en procesión por la colocación de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario en la Capilla del Rosario. Al tiempo se menciona al personaje que da la dote y quien la recibe: don Martín de Aranguti. He aquí el documento:

Sean cuantos esta carta vieren como yo Millán de Manzanares Barrieta vecino y mercader desta ciudad de los Ángeles = Digo que al tiempo y cuando se trató de abrir la Capilla del Patriarcha Santo Domingo, [...] para colocar en ella la milagrosa imagen Nuestra Señora del Rosario; se determinó por algunas personas celosas, se echasen suertes para que saliesen algunas huérfanas en la procesión que se había de celebrar para dicha colocación. [...] y conseguídosse el juntar alguna cantidad de pessos para dicho efecto, se echaron suertes, cabiéndole una de ellas a María de la Concepción, hija legítima de Bartholemé Domínguez Villegas y de Isabel Cabrera. Y respecto de haberle tocado dos cientos pessos y habérseme pedido que los tuviese en deposito que conseguía a algún estado o teniendo edad competente para ello, demás de que lo admití con muy buena voluntad por ser la dicha María de la Concepción, al presente huérfana y estar al amparo del capitán don Francisco González Velázquez, [...] quien la tiene en su cassa y compañía me resigné a darle un cinco por ciento al año todo el tiempo que pararen en mi poder [...] haya otorgado haber recibido por mano del capitán don Martín de Aranguti, vecino y mercader desta dicha ciudad, mayordomo actual de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, sita en dicha iglesia de dicho Patriarcha Santo Domingo, de que me doy por entregado, [...] de la pecunia y me obligo de darlos, entregarlos y pagarlos a la dicha María de la Concepción; y a la persona que tuviere su poder y representare su derecho y al dicho capitán don Francisco González Velázquez [...] en la Ciudad de los Ángeles a dos días del mes de Junio de mil seis cientos y noventa años e yo el

escribano doy fe que conozco al otorgante que lo firmó. Testigos: Hipólito Benítez sardo Juan de Órrego y Felipe de Brito, vecinos desta ciudad=¹²³

Esta noticia enfatiza la importancia que tenía la Archicofradía del Rosario en Puebla como organización de asistencia social, beneficencia y caridad como uno de los principales objetivos de Archicofradía rosariana. Las cofradías del Rosario a partir del siglo XVII sólo podrían dotar huérfanas españolas, no mestizas. La Cofradía de Nuestra Señora del Rosario era la segunda con mayor número de mujeres dotadas en la Nueva España, según Alicia Bazarte: “La cofradía de Nuestra Señora del Rosario no tenía un colegio, pero sí dotaba a mujeres parientes de sus miembros o propuestas por ellos, que podían estar en su casa, en conventos o en los colegios”.¹²⁴

Asimismo en las cofradías existían jerarquías para determinada función; el Capitán don Martín de Aranguti era mayordomo y administrador oficial de los bienes de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Puebla, encargándose de los cobros de las rentas de la cofradía, de recoger la limosna, etc. Durante las procesiones eran quien cargaba al santo patrón.¹²⁵

Es probable, de acuerdo con las reglas y estatutos de las cofradías, que el Capitán de Aranguti esté enterrado en algún lugar capilla del Rosario. Su carácter de probable donante del lienzo reforzaría esta hipótesis. Dice al respecto fray Diego de Gorospe en el séptimo sermón: “tiene señores en esta gran Capilla su sepulcro quien con la liberalidad de un Príncipe costeó la testera del Altar Mayor, su lienzo y su adorno: tiene su entierro otros generosos Republicanos, que dieron su limosna por los sitios”.¹²⁶ Desafortunadamente no encontramos documento alguno que ratifique esta hipótesis y en qué lugar de la capilla esté sepultado, como en los casos de Joseph de Peralta y de los capitanes Juan de Santiago y Pedro de Urosalba Cena y Barrientos que eligieron el lugar dónde querían que los sepultaran.

En un documento hallado en el Archivo de Notarías de Puebla fechado el 23 de mayo de 1690, se menciona que el dominico fray Bernardo de Andía era el encargado de vender cajones y sepulturas dentro de la capilla del Rosario y que el dinero cobrado por las ventas servía para proseguir la fábrica de la capilla. Fray Bernardo de Andía le vende a Joseph de Peralta un cajón y sepultura junto al palio de la Virgen del Rosario en la capilla del Rosario. Asimismo dicho cajón y sepultura era también para sus hijos y descendientes. Al cajón se le colocaba encima una losa esculpida con alguna inscripción con el nombre del finado y sus herederos para que la reconocieran en los siglos

venideros. Se concedió la venta a Joseph de Peralta por haber dado limosna para el palio de la imagen de la Nuestra Señora del Rosario. A saber:

Sean cuantos esta carta, vieren como yo, el maestro fray Bernardo de Andía, del orden de predicadores conventual, de su convento del glorioso Patriarcha el Señor Santo Domingo, desta ciudad de los Ángeles; y en virtud de poder que tengo del Reverendo Padre Joseph de Espinossa, Prior deste convento de nuestro Padre Santo Domingo, juntos a los Muy Reverendos Padres de el y juntos y congregados. Les propusso que en los que toca a la venta de los caxones de la capilla del rosario se le diese poder al muy Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, para que los dé a las personas que conviniere durante la obra [de la Capilla del Rosario]. A lo cual respondieron dichos Reverendos Padres unánimes y conformes se diese dicho poder según y como su paternidad muy Reverendo propusso [...] = dessimos que para afecto de que se prosediesse a la venta de los caxones y sepulturas de nuestra Señora del Rosario de la capilla, sita en dicho convento, por útil que en ellos se sigue y que con el procedido de dichas ventas se prosiga en la obra material y habiéndolo conferido en el consejo que celebramos salió de acuerdo diese este convento poder al Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, de nuestra sagrada religión y conventual deste dicho convento [...] damos nuestro poder bastante en derecho a dicho Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, para que en nuestro nombre y de dicho convento pueda señalar a las por cuya de ventta a cualesquier persona y por las cantidades que concertasen cualesquier caxones dentro de dicha capilla para sepulturas de personas con quien assittire [*sic*] dichos conciertos y para sus hijos y descendientes. [...] en los siglos venideros no se pierda la memoria de poner un letrero encima de dicho caxón con sus nombres para que se reconozca ser suyos y de sus herederos y sucesores [...] Y de dicho poder usando, otorgo que en dicho convento del Señor Santo Domingo de esta ciudad y del Reverendo Padre Prior de religiosos de el cual presenté, son y adelante fueren. Asigné y destinó por entierro y sepultura de Joseph de Peralta, de color pardo, libre, vecino desta ciudad, y por sus hijos, nietos y descendientes y un caxón que está en el cuerpo de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, junto del palio, que está en ella. En remuneración y agradecimiento de la limosna que hizo de las varas de plata que costó para el palio de la imagen de Nuestra Señora del Rosario con más de treinta pessos que me ha dado y entregado, en contado, [...] le otorgo recibo y carta de pago en forma de dicha sepultura y entierro. Y que en los siglos venideros no se pierda la memoria de su propiedad ha de poder poner, el dicho Joseph de Peralta, una losa esculpida en ella su nombre con las letras y caracteres que le pareciere [...] en la ciudad de los Ángeles a veintitres días del mes de mayo de mil seis cientos noventa años [...] lo firmaron testigos: Domingo Herrera, Francisco Herrera y Calderón y Diego de Neyra vecinos de la dicha ciudad=¹²⁷

Respecto a los Capitanes Juan de Santiago y Pedro de Urosalba Cena y Barrientos, en dos documentos fechados el 12 de enero de 1690, Juan de Santiago deseaba ser enterrado al lado del la Epístola en la capilla rosariana:

Sean cuantos esta carta, vieren como yo, el maestro fray Bernardo de Andía, del orden de predicadores conventual, de su convento del glorioso Patriarcha el

Señor Santo Domingo, desta ciudad de los Ángeles; y en virtud de poder que tengo del Reverendo Padre Joseph de Espinossa, Prior deste convento de nuestro Padre Santo Domingo, juntos a los Muy Reverendos Padres de el y juntos y congregados. Les propusso que en los que toca a la venta de los caxones de la capilla del rosario se le diesse poder al muy Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, para que los dé a las personas que conviniere durante la obra [de la Capilla del Rosario].[...] y en virtud de poder que tengo del Reverendo Padre Prior de religiosos de dicho convento [...] el muy Reverendo Padre fray Joseph de Espinossa Prior deste convento [...] el primer orden, asignó y destinó por entierro y sepultura, al lado de la epístola de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, que está en dicho convento, que se está fabricando, en él por cuya gracia y destinación me ofreció dicho capitán Juan de Santiago dos cientos pesos de oro común para la ayuda del gasto de la fábrica material de dicha capilla [...].¹²⁸

Y el Capitán Pedro de Urosalba Cena y Barrientos, con la venia de fray Bernardo de Andía le pide un cajón del lado de la lámpara que está en Evangelio de la capilla del Rosario:

Sean cuantos esta carta, vieren como yo, el maestro fray Bernardo de Andía, del orden de predicadores conventual, de su convento del glorioso Patriarcha el Señor Santo Domingo, desta ciudad de los Ángeles; y en virtud de poder que tengo del Reverendo Padre Joseph de Espinossa, Prior deste convento de nuestro Padre Santo Domingo, juntos a los Muy Reverendos Padres de el y juntos y congregados. Les propusso que en los que toca a la venta de los caxones de la capilla del rosario se le diesse poder al muy Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, para que los dé a las personas que conviniere durante la obra [de la Capilla del Rosario] [...] y en virtud de poder que tengo del Reverendo Padre Prior de religiosos de dicho convento [...] el muy Reverendo Padre fray Joseph de Espinossa Prior de este convento [...] un caxón de los tres que están del lado de la lámpara, que cae al lado del Evangelio, de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, sita en dicho convento, que se está fabricando en él por cuya gracia y destinación me ofreció dicho capitán Pedro de Urosalba Cena y Barrientos dos cientos pesos de oro común para la ayuda para ayuda al costo y gasto de la fábrica material de dicha Capilla [...].¹²⁹

Estos documentos notariales, sin duda contribuyen al conocimiento de los personajes que cooperaron económicamente para la construcción de la capilla del Rosario, en tanto que ratifican nuestra hipótesis de que en algún lugar de la capilla descansan los restos del donante de nuestra pintura *Institución del Rosario*.

Capítulo III. La Iglesia purgante

Las Benditas Ánimas del Purgatorio

La Iglesia purgante está representada, en nuestra pintura, por el inframundo o registro inferior, *ad inferum* (Fig. 40).¹³⁰ De acuerdo con la ideología de la Iglesia Católica, el purgatorio es un sitio que está junto al infierno, a él se va en caso de no haber hecho suficiente penitencia por los pecados.¹³¹ Al respecto el Concilio de Trento decretó en su sesión XXV la existencia del purgatorio “[...] hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa”.¹³² Al tiempo que “[...] se predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos”.¹³³

Por otro lado, el purgatorio es un lugar para las ánimas que no están limpias, donde a través del fuego deben purifican sus impurezas para que sin mácula alguna puedan gozar la presencia Dios en el cielo. El purgatorio es un lugar de sufrimiento y castigo que se inflige por medio del fuego.

El fuego es también utilizado como símbolo de la presencia de Dios. Se trata de un símbolo ambivalente: puede designar a un Dios que protege y bendice (Nm. 9. 15; Hch. 2, 3), o bien a un Dios que purifica y castiga (Jer. 23, 29; Am. 1, 4-5) o puede emplearse también para fuerza interior del amor (Lc. 12-49) o para aludir al castigo de los malvados en el más allá (Gén. 3, 14-19; Ez. 18, 21-23; Rom. 3, 21-25 y Ap. 21, 8).

En medio de las llama del fuego purgante, en la escena de nuestra pintura, están representadas seis ánimas de sexo, raza y edad diversa: una joven mujer (Fig. 41) y cinco varones; tres de éstos están barbados (Fig.42) con rasgos de juventud (Fig.43) y dos sin barba, con aspecto maduro. En esta representación purgante podemos apreciar la intención del artista en pintar las diversas clases sociales que existían en la Puebla de finales del siglo XVII, intención que estaba bajo los criterios preceptivos de la imagen devocional para la Iglesia Católica, es decir, “en la hoguera padecen la misma suerte de blancos, indios, mestizos, mulatos y negros”.¹³⁴ Al tiempo que todas las almas son iguales y su trato solamente varía en consideración de sus méritos.

Por otra parte, en este tipo de escena, la gesticulación piadosa de las ánimas purgantes se representa con las manos y brazos, miradas, expresiones faciales y posturas corporales que constituyen su modo de expresión propio en la escena. Este lenguaje corporal de las ánimas en ocasiones se manifiesta cuando las ánimas toman objetos que los santos o ángeles intercesores les hacen llegar: el escapulario, el cordón del hábito o el rosario,¹³⁵ sin embargo la Virgen del Rosario es la que tiene el gran poder de

intercesión sobre las ánimas. Asimismo es evidente la intención de dos ángeles adolescentes, que sobrevuelan el purgatorio, de dar a las ánimas purgantes el instrumento de su salvación: el rosario.

Estos ángeles (Fig. 44) visten túnica talar café y rojo. Muestran blonda y prolija cabellera. Sus alas son símbolo de acatamiento de las órdenes divinas¹³⁶ y están proporcionadas de acuerdo a su cuerpo. Los ángeles son quienes acuden al consuelo de las ánimas, posteriormente éstas tomarán el papel de abogados defensores ante el tribunal de la Justicia Divina sólo para aquellos fieles devotos al rosario.¹³⁷

En este sentido, cuando Rodríguez Carnero representa a los ángeles en actitud de ofrecimiento de rosarios a las ánimas, se puede apreciar la gesticulación piadosa de la joven mujer cuando “oculta modestamente su pecho con los brazos o la cabellera, siendo muy poco frecuente que revelen con detalle su anatomía. Por su expresión facial, algunos estudiosos dicen que evoca la iconografía de María Magdalena [...]”.¹³⁸ Por su parte, Trens advierte acerca de las ánimas del purgatorio en general que “se trata de un tipo iconográfico generalmente sin monumentalidad, extraño a la gran pintura y escultura, y casi limitado a la ilustración de tratados y estampas populares”.¹³⁹ Para el caso de nuestra representación, el artífice virreinal se inspiró posiblemente en alguna de las estampas que llegaban a la Nueva España procedentes de Europa y reimpresas profusamente en las prensas mexicanas.

Para ilustrar más este caso de estampas rosarianas con las ánimas del purgatorio, Trens hace la descripción de un grabado rosariano titulado, *La Virgen del Rosario y el Purgatorio*, del siglo XVII, perteneciente a la Biblioteca de Cataluña (Fig. 45). En este grabado se describe el poder de intercesión de la Virgen del Rosario y los santos para la salvación de las ánimas purgantes. A saber:

La Virgen, sentada sobre nubes, en un nimbo de luz radiante que enmarcan las rosas de los “Misterios” rosarianos, dirige su piadosa y compasiva mirada hacia la sima del dolor abierta a sus plantas, en donde las almas están purgando sus pecados, envueltas en llamas, y miran a María como su máxima esperanza para abreviar el terrible tormento. Los santos fundadores dominicos, a ambos lados, interceden por ellas.¹⁴⁰

Aludimos a este ejemplo de Trens porque comparte rasgos compositivos con la escena de la obra que nos ocupa, a saber: Dios Padre, la Virgen del Rosario, Santo Domingo y dos dominicos, los ángeles y las Benditas Ánimas del Purgatorio. No sabemos a qué modelo europeo Rodríguez Carnero recurrió, exactamente, para realizar la escena purgante en la obra. No obstante evidente es la tradición iconográfica que ya

existía en Europa de representar a la Virgen del Rosario y las Benditas Ánimas del Purgatorio en pinturas rosarianas. Rasgos compositivos que en nuestra pintura crean el tema central rosariano: la salvación de las ánimas por medio del rezo del Rosario. Por lo tanto, este tema se liga con el programa iconográfico de la capilla del Rosario; que nació dentro del ambiente rosariano de los dominicos. Debido a que los frailes fueron los que transmitieron a Rodríguez Carnero el concepto intelectual del tema, posteriormente el artista fue quien ejecutó la composición iconográfica en la capilla rosariana.¹⁴¹

Asimismo la justificación de las imágenes purgantes fueron utilizadas por la Iglesia Católica como lecciones de fe cristiana –la pintura virreinal adquiere un papel didáctico- para los analfabetos y estímulos para la devoción. Este sistema de símbolos e imágenes estaba codificado no sólo por prescripción escrita sino por convención y tradición iconográfica. Cabe señalar que estas lecciones y símbolos en las Benditas Ánimas del Purgatorio se ocupó un fraile mercedario: Juan Interián de Ayala en 1730, aunque, según Jaime Ángel Morera, sus juicios al respecto aprueban o desaprueban lo que ya existía.¹⁴² Por tal razón la pintura, *Institución del Rosario*, se suma a la representación de las Benditas Ánimas del Purgatorio en el último tercio del siglo XVII en Puebla.

Por otro lado, una de las principales tareas de las cofradías era asegurar la vida eterna de sus cofrades, ya sea asistiéndolos en la recepción frecuente de los sacramentos, y especialmente en el momento de la extremaunción u ofreciéndoles misas después de su muerte para aligerar su estancia en el Purgatorio. Esta práctica ya existía desde la instauración de la Cofradía del Rosario en Nueva España, siglo XVI. Había una procesión con plegarias en favor de los cofrades difuntos. Dicha procesión se celebraba los sábados por la mañana, hecho que “constituía una forma de lograr la absolución de los pecados de los cofrades desaparecidos, aunque éstos no hubiesen recibido la extremaunción. El orante del rosario creía que –por mediación de María- ganaba el cielo y sus faltas quedaban inadvertidas”.¹⁴³ De ahí que la escena de las Benditas Ánimas del Purgatorio no sólo ilustre sobre la capacidad redentora de la Virgen del Rosario sino que justifique la idea de que nos encontramos ante un cuadro típico de cofradía.

Conclusiones

Recapitulando nuestro análisis del lienzo podemos destacar algunas de las características y particularidades de la obra que fortalecen nuestras hipótesis y permiten llegar a estas conclusiones.

La pintura *Institución del Rosario* es la culminación de la ejecución del programa iconográfico ideado por fray Agustín Hernández. Cabe señalar que esta pintura es la primera que trata el tema de la Institución rosariana; su aportación es muy original a la iconografía del Rosario en el arte virreinal. Por lo tanto, nos encontramos ante un programa iconográfico novedoso y poco o nunca antes tratado en la pintura virreinal del siglo XVII.

El lienzo representa los tres niveles de la Iglesia: el celestial, el terrenal y el purgante. En el plano superior, que corresponde a la Iglesia triunfante, encontramos la imagen de la Virgen del Rosario, en las alturas, como promotora de la devoción a la práctica del rosario. Los colores que la representan significan los tres misterios del rosario: gozosos, dolorosos y gloriosos. Su poder está simbolizado en la luminosidad del primer plano.

El plano terrenal o intermedio, corresponde a la Iglesia militante; Santo Domingo lo encabeza en la mesa con sus dos hermanos predicadores, y los dos grupos: el religioso y seglar. Por un lado, el grupo religioso, representa la práctica del rosario de la comunidad religiosa en Puebla a finales del siglo XVII, así como el lema de la Orden de Predicadores personificada en Santo Domingo y sus dos hermanos de religión que significan, respectivamente, los valores espirituales de la Orden. Estos son alabar, bendecir y predicar. Asimismo, en este grupo, podemos apreciar la representación de los Padres de la Iglesia Católica considerados como fundamento de la fe y ortodoxia de la Iglesia.

En este grupo, la presencia de fray Diego de Gorospe pudiera interpretarse como una forma de destacar la importancia de la Orden dominica en general y de la familia Gorospe en particular, como ya se ha dicho, tuvo un rol muy importante en la comunidad dominica de Puebla a finales del siglo XVII.

Por otra parte, en el grupo seglar encontramos la representación de la devoción popular del rosario. La razón de ser de esta devoción popular fue que ésta no sólo se practicaba en la capilla del Rosario, en los conventos y templos, sino también en el palacio, las casas señoriales o el hogar más humilde. En esta escena de la diversidad de personajes seglares que están representados en la pintura se desprenden varias hipótesis.

Una de ellas sería que Rodríguez Carnero quiso hacer presente la historia de la victoria de la Batalla de Lepanto ganada por la intercesión de la Virgen del Rosario. En la historia se hace presente también en la figura de los emperadores de la Casa de Austria, en su rama española, para confirmar el dominio de la monarquía española sobre las tierras americanas y recordar el poder religioso de los reyes españoles en el Nuevo Mundo. En el caso del Monarca Carlos V se hace la proyección del Imperio carolino.

Por último, observamos el retrato de los donantes como representantes de la Archicofradía del Rosario y quien encargó la pintura al maestro Rodríguez Carnero. Su presencia convierte a esta obra en un ejemplo importante del género virreinal de los cuadros de cofradía. Esta idea se sustenta por varias razones: los cofrades rosarianos tenían la responsabilidad de encargar misas de Ánimas para asegurar la salvación de sus almas, además de rezar por ellos durante la práctica del rosario.

Por otra parte, se retrataba a los donantes para dejar testimonio a la posteridad de su patrocinio artístico y dejar constancia de su jerarquía dentro de la Archicofradía del Rosario en Puebla. Como sabemos, el donante tenía derecho a ser sepultado dentro de la capilla en algún lugar que resultara acorde con su devoción a la Virgen del Rosario.

Asimismo el al tabernáculo de la capilla del Rosario, según Jaime Cuadriello, el espacio detrás de éste pudo haber funcionado como camarín de la Virgen; no obstante, de acuerdo con nuestra investigación esta función la cumplía la actual sacristía y no hubo en la capilla del Rosario un camarín formal tal y como se desarrollaría en el siglo XVIII.

Por otra parte, ambos grupos, el religioso y seglar, dirigen su mirada a Santo Domingo, hecho que justifica el concepto religioso de la fundación, es decir, ratifica el título de la obra: *Institución del Rosario*. La presencia de estos grupos es un buen ejemplo del arte del retrato colectivo que Rodríguez Carnero practicó. A pesar de aparecer en una primera mirada como un grupo indefinido, impreciso, se advierte al poco una relación de jerarquías, alianzas, identidades y divisiones dentro de los dos grupos.

El tercer plano, que lo representa el inframundo, es decir, las Benditas Ánimas del Purgatorio forman el eje temático de la pintura junto con Dios Padre, la Virgen del Rosario y Santo Domingo. Los dos protagonistas rosarianos: la Virgen y Santo Domingo, son los intercesores de las almas pecadoras ante de Dios. Esta escena purgante pone en evidencia la eficacia del rezo del rosario para salvar las ánimas del

purgatorio. El instrumento de salvación es entregado por dos ángeles que tienen la función de ser consuelo y abogados defensores ante el tribunal de Dios.

En dicha escena se refleja la influencia que tuvo en la Nueva España la iconografía del rosario que ya existía en Europa. Tradición iconográfica que se desarrolló, ampliamente, en Nueva España en los llamados cuadros de cofradía.

Con estas conclusiones observamos que la imagen devocional –y popular- de la Virgen del Rosario en Puebla cumplió su objetivo junto con la Iglesia Católica: fomentar en los creyentes un diálogo con la divinidad y un estímulo para la devoción. En tanto que el programa iconográfico de la capilla del Rosario no sólo de los muros, sino en los techos y tabernáculo es un planteamiento simbólico de difusión y alabanza tanto a la devoción del rosario como a la Orden de Predicadores en Nueva España y Puebla.

En suma, la intención de la pintura fue difundir un discurso de alabanza y propaganda de la práctica del rosario en Puebla, así como ensalzar la fundación de la Institución del Rosario realizada por Santo Domingo. Dicha pintura pretende transmitir un mensaje de salvación y devoción popular por medio de la creencia de Nuestra Señora Virgen del Rosario, extendido a todos los grupos sociales y a todas las comunidades religiosas presentes en la ciudad.

Notas

Introducción

- ¹Erwin Panosfky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 3ed., 1983, pp.45-74.
- ²Erwin Panosfky, *op.cit.*, pp.57-58.
- ³Francisco Ríos Arce, *Puebla de los Ángeles, Orden Dominicana. Estudio histórico para ilustrar la historia civil, eclesiástica, científica, literaria y artística de esta Ciudad de los Ángeles*, Puebla, Tomo primero, “El Escritorio”, 1910, p.58.
- ⁴Alejandra González Leyva, *La devoción del Rosario en Nueva España: Historia, cofradías, advocaciones, obras de arte 1538-1640*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 1992, p.81.
- ⁵Fray Manuel Uña Fernández, O. P., *Comentario a la Dedicación de la Capilla a su Virgen del Rosario, 1690-1990*, México, 1990, p.9.
- ⁶Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran Capilla del Rosario*, facsimilar de la de 1690, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla de Puebla, 2ª ed., 1985, p.31.
- ⁷*Ibid.*, pp.59.
- ⁸*Ibid.*, pp.59-60.
- ⁹*Ibid.*, p.64.
- ¹⁰*Ibid.*, p.89.
- ¹¹*Ibid.*, p.100.
- ¹²Gorospe, *loc. cit.*
- ¹³*Ibid.*, p.23.
- ¹⁴*Ibid.*, pp.25-27.
- ¹⁵*Ibid.*, p.3.
- ¹⁶Francisco de la Maza, *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario*, México, Puebla, Ediciones Altiplano, 1971, p.19.
- ¹⁷Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, p.184.
- ¹⁸Antonio Deana Salmerón, *Cosas de Puebla*, Tomo I, Puebla, 1985, p.218.
- ¹⁹Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, pp.56-57.
- ²⁰*Ibid.*, p.57.
- ²¹*Ibid.*, p.14.
- ²²Antonio Rubial García, *Domus Áurea. La Capilla del Rosario de Puebla. Un programa iconográfico de la contrarreforma*, México, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 47.
- ²³Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, p.60.
- ²⁴*Ibid.*, pp.60-61.
- ²⁵*Ibid.*, p.60.
- ²⁶*Informe final del proyecto de restauración de las pinturas de la Capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo*, Fundación Mary Street Jenkins, Centro INAH-Puebla, Conservación, Puebla, Méx. 1997-1998, pp.33 y 129.
- ²⁷Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, p.62.
- ²⁸Gorospe, *loc. cit.*
- ²⁹Gorospe, *loc. cit.*
- ³⁰Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, p.63.
- ³¹*Informe final del proyecto de restauración de las pinturas de la Capilla del Rosario...*, *op. cit.*, p.319.
- ³²*Informe final...*, *loc. cit.*
- ³³Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, p.63.
- ³⁴Gorospe, *loc. cit.*
- ³⁵M.Alejandro Sifuentes Solís, *et al.*, *El camarín de San Diego y su geometría simbólica*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1998, p.76.
- ³⁶*Informe final del proyecto de restauración de las pinturas de la Capilla del Rosario...*, *op. cit.*, p.318.
- ³⁷Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, pp.62-63.
- ³⁸*Ibid.*, p.63.
- ³⁹Francisco de la Maza, *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario...*, *op. cit.*, p.43.
- ⁴⁰Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *op. cit.*, p.63.
- ⁴¹Gorospe, *loc. cit.*
- ⁴²Gorospe, *loc. cit.*

- ⁴³Gorospe, *loc. cit.*
- ⁴⁴Gorospe, *loc. cit.*
- ⁴⁵Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Editorial Porrúa, 1954, pp.114-116.
- ⁴⁶Francisco de la Maza, *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario...* *op. cit.*, p.47.
- ⁴⁷Francisco de la Maza, *loc. cit.*
- ⁴⁸*Ibid.*, 46.
- ⁴⁹González Leyva, *op. cit.*, p.334.
- ⁵⁰*Informe final del proyecto de restauración de las pinturas de la Capilla del Rosario...*, *op. cit.*, pp.289-290.
- ⁵¹*Ibid.*, p.281.
- ⁵²*Ibid.*, p. 289.
- ⁵³Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. XIX, Número 70, México, 1997, p.58.
- ⁵⁴Francisco Pérez Salazar, *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial*, Memorias de la Sociedad “Alzate”, México, Tomo 41, Sesión del 4 de diciembre de 1922, p.234. *Vid.* Enrique Cordero y Torres, *Diccionario biográfico de Puebla*, México, Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 2 Tomos, 1972. En este diccionario Cordero y Torres indica que Rodríguez Carnero “en su época hubo quien escribiera: Al maestro Ioseph Rodríguez Carnero, cuya excelente pericia y aventajada experiencia en su arte le tienen granjeado el crédito de eminente, a quien al morir asentara: por esta gracia era solicitado de los principales personajes del reino, estimado su pincel en todo género de personas y muy apreciables sus pinturas aun en Europa”. pp. 579-580, Tomo II.
- ⁵⁵Ruiz Gomar, *op. cit.*, pp.54-58.
- ⁵⁶ Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, edición preparada por Xavier Moysén, México, UNAM, IIE, 3^{era} ed., 1990, pp.137-138.
- ⁵⁷Ruiz Gomar, *op. cit.*, p.65.
- ⁵⁸ Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 149, 1687, f. 240f.
- ⁵⁹ Archivo General de Notarías del Estado de Puebla..., *loc. cit.*
- ⁶⁰*Loc. cit.*
- ⁶¹Ruiz Gomar, *op. cit.*, p.69. *Vid.* Óscar Flores Flores, “La escuela poblana de pintura. Un acercamiento historiográfico”, en *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, Estilo o Escuela en la Pintura Iberoamericana. Siglos XVI-XVII*, México, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2004, pp. 255-280. En este artículo el autor no aporta alguna solución al problema de la escuela de pintura en Puebla. En sus conclusiones ratifica el juicio de Vargaslugo sobre la pintura en Puebla, es decir, en dicha ciudad no hay escuela pictórica, tan sólo es continuación de la pintura que existía en la capital del virreinato.
- ⁶²Francisco Pérez Salazar, *Historia de la Pintura en Puebla*, UNAM, IIE, Estudios y Fuentes del Arte de México XIII, 3^{era} ed., Edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, 1963, p.32.
- ⁶³Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero...”, *op. cit.*, p.68.

Capítulo I. La Iglesia triunfante:

La Virgen del Rosario y el plano celestial

- ⁶⁴Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1^a ed., Vol. I, 1992, p.27.
- ⁶⁵James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, trad., Jesús Fernández Zulaica, 2^a ed., 1996, p.325.
- ⁶⁶Domingo Iturgaiz, O. P., *La Virgen del Rosario y Santo Domingo, en el arte*, Madrid, Edibesa, 2003, p. 64.
- ⁶⁷Iturgaiz, *op.cit.*, pp.63-67.
- ⁶⁸Secundino Martín, *El rosario en el arte*, Pamplona, OPE VILLALVA, (Colección, 27) 3^a. ed; 1968, p. 13.
- ⁶⁹Manuel Trens, *María. Iconografía en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, pp. 57-62.
- ⁷⁰Manuel Trens, *op., cit.*, p. 289.
- ⁷¹González Leyva, *op. cit.*, pp.142-143.
- ⁷²*Ibid.*, pp.176-177.
- ⁷³Trens, *Ibid.*, p.74.
- ⁷⁴Iturgaiz O. P., *op. cit.*, p.78.

⁷⁵Iturgaiz O. P., *La Virgen del Rosario y Santo Domingo, en el arte...*, pp. 67-84.

Capítulo II. La Iglesia militante:

a. Tres dominicos alrededor de una mesa

⁷⁶Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, Ensayos Arte, 4ª ed., 1996, pp. 218-220.

⁷⁷Domingo Iturgaiz, O. P., *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, Aldecoa, 1992, pp. 74-77.

⁷⁸Iturgaiz, O. P., *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹Dicha oración apareció en una obra anónima que se compuso a finales del siglo XIII en Bolonia, se tradujo al castellano en el siglo XIV, y se sabe que circulaba todavía en el siglo XVII. “Un buen fraile, devoto de Santo Domingo escribió un folletito con el título *Los nueve modos de orar de Santo Domingo*. Fueron escritos e ilustrados entre los años 1260 y 1288. Desde entonces se conserva en la Biblioteca Vaticana (en el *Codex Rossianus*)”. Datos tomados de la portada. Templo de Santo Domingo (PP. Dominicos) Puebla, Pue. Obra proporcionada por el P. Fr. Antonino Peinador Primo O. P. *Vid.* Domingo Iturgaiz, O. P., *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán...* pp. 45-56.

⁸⁰Víctor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Silo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp.75-81.

⁸¹Iturgaiz, O. P., *op. cit.*, p. 91.

⁸²George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editoriales, trad., Carlos Peralta, 1956, p. 259.

⁸³Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México...*, *op. cit.*, p.79. Lámina 111.

⁸⁴Toussaint, *op. cit.*, p.112. Lámina 176.

⁸⁵González Leyva, *op. cit.*, p.81.

⁸⁶*Ibid.*, p.333.

⁸⁷*Ibid.*, p.81.

⁸⁸*Ibid.*, p.84.

b. Grupo religioso

⁸⁹Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos...*, *op. cit.*, Vol. I. p.54. En dicha página prosigue al respecto: “Es una congregación de presbíteros seculares que viven en comunidad, pero que no son religiosos en sentido estricto, porque no pronuncian los votos exigidos por ese estado de vida”.

⁹⁰Schenone, *loc. cit.*

⁹¹Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejos de la imperial cesárea muy noble y muy leal ciudad de Puebla de la Ángeles*, Estudio introductorio de Ramón Sánchez Flores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado-Dirección General de Fomento Editorial, 2ª ed.,1997, p.133.

⁹²Schenone, *op. cit.*, Vol. I. pp.68-69.

⁹³*Ibid.*, Vol. I. p. 49.

⁹⁴Alcalá y Mendiola, *op. cit.*, p.149.

⁹⁵Schenone, *op. cit.*, Vol. I. p. 60.

⁹⁶Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Madrid, Omega, 1950, pp.19-20.

⁹⁷Schenone, *op. cit.*, Vol. I. p. 51.

⁹⁸*Ibid.*, Vol. I. p. 77.

⁹⁹M. Alcalá y Mendiola, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁰Schenone, *op. cit.*, Vol. I. p. 84.

¹⁰¹Rosalva Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 [s.p.] <http://www.cervantesvirtual.com>

¹⁰²Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 6, Caja 6, 1690, [s. f.]

¹⁰³Esteban Arroyo, O. P., *Episcopologio dominicano de México*, México-Querétaro, Talleres Gráficos del Estado, 1998, p. 167

¹⁰⁴Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 153, 1690, f. 417f-v.

¹⁰⁵Schenone, *op. cit.*, Vol. I. p. 36.

¹⁰⁶*Ibid.*, Vol. II. p. 830.

¹⁰⁷José Guadalupe Victoria, “Dos pinturas sobre el tema de Nuestra Señora del Rosario”, México, UNAM, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N. 56, 1986 p.34.

¹⁰⁸González Leyva, *op. cit.*, p.270.

¹⁰⁹Schenone, *op. cit.*, Vol. I. p. 77.

¹¹⁰Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003, p.183.

¹¹¹Schenone, *op. cit.*, Vol. I. p. 84.

¹¹²Carmona Muela, *op. cit.*, pp. 15-18.

c. Grupo seglar

¹¹³*Enciclopedia de la religión católica*, T. IV, Barcelona, Dalmau y Jover, 1954, p.1239.

¹¹⁴Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 149 Bis, f. 664v-665f.

¹¹⁵José Guadalupe Victoria, “Dos pinturas sobre el tema de Nuestra Señora del Rosario”..., *op. cit.*, p.34.

¹¹⁶Hernán Cortés, *Cartas de Relación, Carta IV*, Madrid, Historia 16, 1995, pp.329-331.

¹¹⁷R.G.D. Loffan, “El imperio durante el reinado de Maximiliano I”, en *Historia del Mundo Moderno I, el Renacimiento 1493-1520*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, Cambridge University Press, Tomo I, 1980, p51.

¹¹⁸José Manuel Mantilla, “El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales”, en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Cáceres, 2000, p.89.

¹¹⁹Elisa Vargas Lugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1992, p.50.

¹²⁰Vargas Lugo, *op. cit.*, pp.49-50.

¹²¹Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma), 2ª reimpresión, 1995, pp. 129-132.

¹²²Guadalupe Victoria, *op. cit.*, p.36.

¹²³Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 153, ff. 273v-274f. Respecto a este tema hay otro documento fechado el 12 de agosto de 1688. Es una obra pía: “[...] yo Alfonso Sánchez... estoy casado y velado legítimamente [...] con Josepha de Nava doncella natural desta dicha ciudad una de las huérfanas de la obra pía que para casar huérfanas mandó instituir y fundar el Señor Deán Don Diego Osorio Gallegos, agregado al convento del Señor Santo Domingo desta ciudad y como a tal le tocaron y pertenecieron trescientos pesos de oro común para su dote y mediante a haber contraído dicho matrimonio se me quiere entregar por el Reverendo Padre Presentado fray Juan de Gorospe, el Procurador Provincial desta Provincia [...] a doce días del mes de agosto de mil seis cientos y ochenta y ocho años. Yo el escribano doy fe que conozco al otorgante, que no firmó por que dixo no saber escribir. Firmó un testigo a su ruego. Testigos: Bernardo de Torres, Juan Costes y Juan de Orrego vecinos desta Ciudad=” Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 150, ff. 562f-562v.

¹²⁴Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías españolas en la ciudad de México: 1560-1869*, México, UAM, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1ª ed., 1989, pp.27-30.

¹²⁵Bazarte Martínez, *op. cit.*, pp.92-93.

¹²⁶Fray Juan de Gorospe, *et al.*, *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran Capilla del Rosario...*, *op. cit.*, p.211.

¹²⁷Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 153, 857f-858v.

¹²⁸Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 153,791f-792v.

¹²⁹Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 153,746f-747v.

Capítulo III. La Iglesia purgante:

Las Benditas Ánimas del Purgatorio

¹³⁰Jaime Ángel Morera y González, *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio: iconografía de una creencia*, México, UNAM, IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 1ª ed., 2001, p.120.

¹³¹*El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Nueva Edición Paris, Librería de Rosa, Bouret y C^{ia}, trad., Ignacio López de Ayala, Agréguese el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564, 1853, p.360.

¹³²*El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento...*, *op. cit.*, pp. 360-361.

¹³³Morera y González, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁴Morera y González, *op. cit.*, p.129.

¹³⁵*Ibid*, p.130.

¹³⁶*Ibid*, p. 132.

¹³⁷*Ibid*, p.60.

¹³⁸*Ibid*, p.142.

¹³⁹Trens, María. *Iconografía en el arte español...*, *op. cit.*, p. 314.

¹⁴⁰Trens, *loc. cit.*

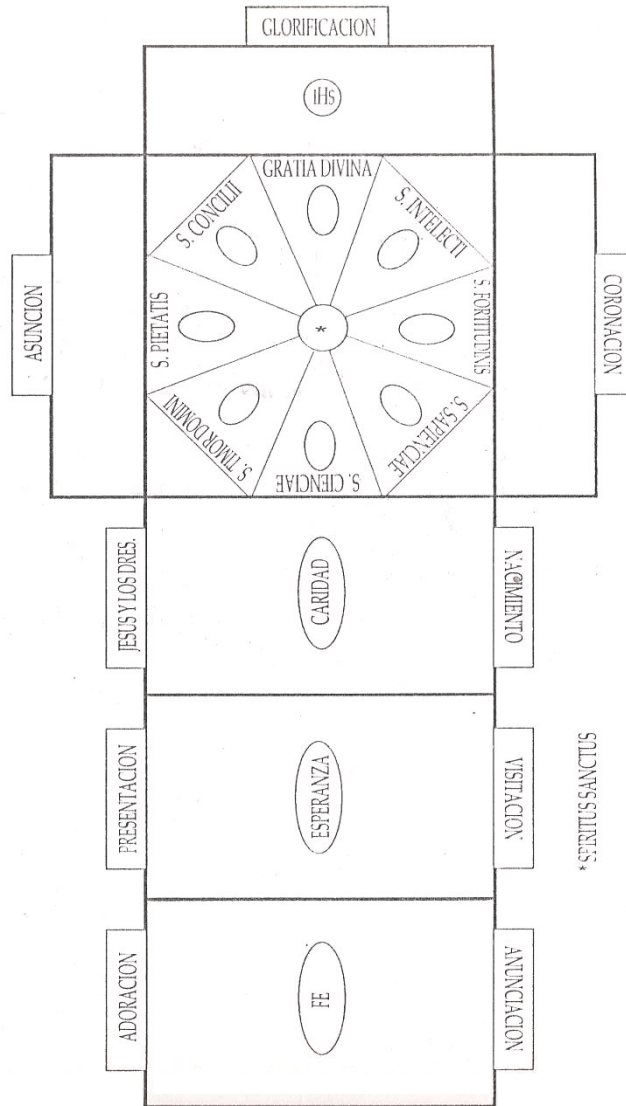
¹⁴¹Domingo Iturgaiz, O. P; *La virgen del rosario y santo Domingo, en el arte...*, *op. cit.* p.72.

¹⁴²Morera y González, *op. cit.*, pp. 115-117. Líneas adelante prosigue: “No existe en la importante obra del tratadista Francisco Pacheco, *EL Arte de la Pintura*, de 1638 y por tanto en un siglo anterior a la de Interián, alusión alguna a la representación de las ánimas del purgatorio. Su silencio sobre el tema no debe interpretarse en el sentido de que no existían pinturas de ánimas en los templos españoles, pues sabido es que las había, pero sí puede asumirse que la devoción no tenía una amplia difusión. Aunque los padres conciliares de Trento recomendaran la promoción de esta devoción, décadas habían de pasar para que llegara a los altos niveles de popularidad que alcanzó en la Nueva España de mediados del siglo XVII a finales del XVIII”. *Op. cit.*, p. 117.

¹⁴³González Leyva, *op. cit.*, pp.91-92.

Lista de figuras

Figura 1



Esquema simbólico de la capilla. Tomado de *La decoración simbólica de la capilla del Rosario* de Francisco de la Maza.

Figura 2



José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.

Figura 3



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Dios Padre. Detalle.**

Figura 4



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Querubines. Detalle.**

Figura 5



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Ángel niño con rosarios. Detalle.**

Figura 6



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Ángel adolescente con rosarios. Detalle.**

Figura 7



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Ángel adolescente con rosarios. Detalle.**

Figura 8



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Ángel adolescente con rosarios. Detalle.**

Figura 9



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Ángel adolescente con rosarios. Detalle.**

Figura 10



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Ángel adolescente con rosarios. Detalle.**

Figura 11



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Tres dominicos alrededor de una mesa.**

Figura 12



José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.

Santo Domingo. Detalle.

Figura 13



José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.

Atributos iconográficos. Detalle.

Figura 14



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Inclinación del cuello de Santo Domingo. Detalle.**

Figura 15



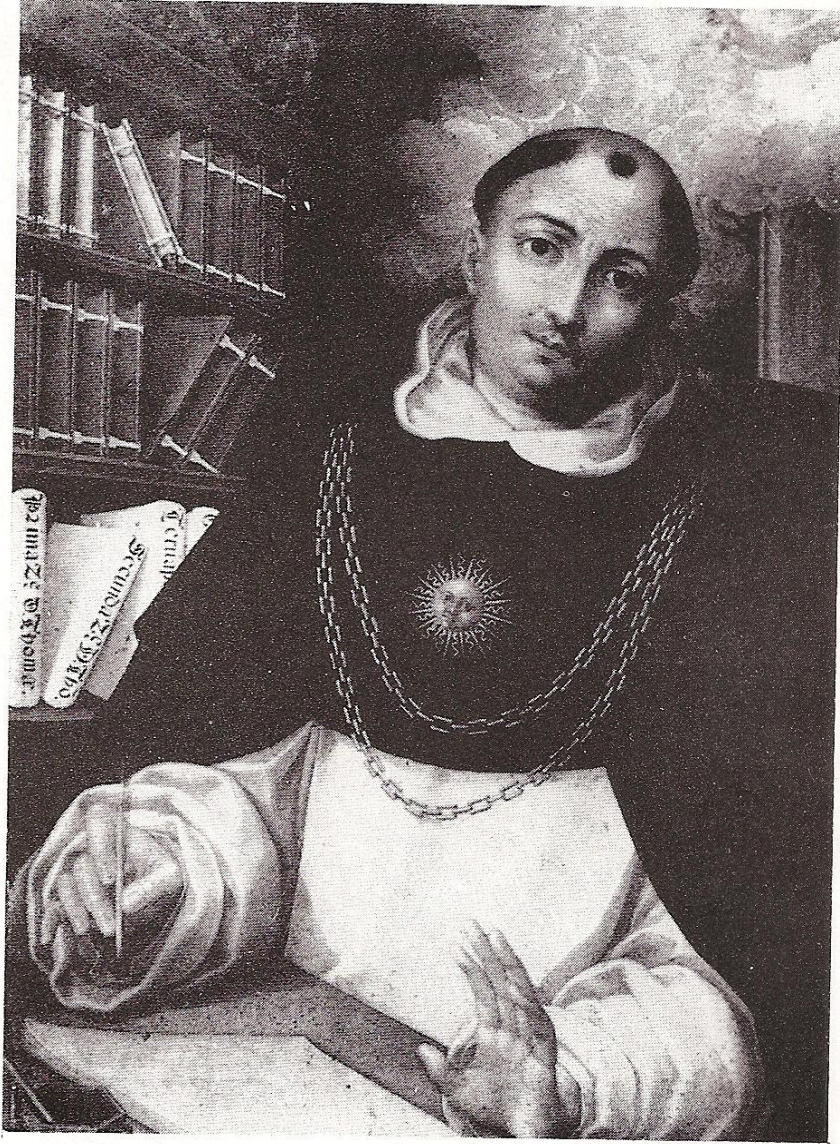
**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Dominico con libro. Detalle.**

Figura 16



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Tintero de plata. Detalle.**

Figura 17



**Retrato de *Santo Tomás de Aquino*. Fray Alonso López de Herrera. 1639.
Imagen tomada del libro *Pintura Colonial en México* de Manuel Toussaint.**

Figura 18



**Retrato de *Santo Tomás de Aquino*. Antonio Rodríguez. Siglo XVII.
Imagen tomada del libro *Pintura Colonial en México* de Manuel Toussaint.**

Figura 19



José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.

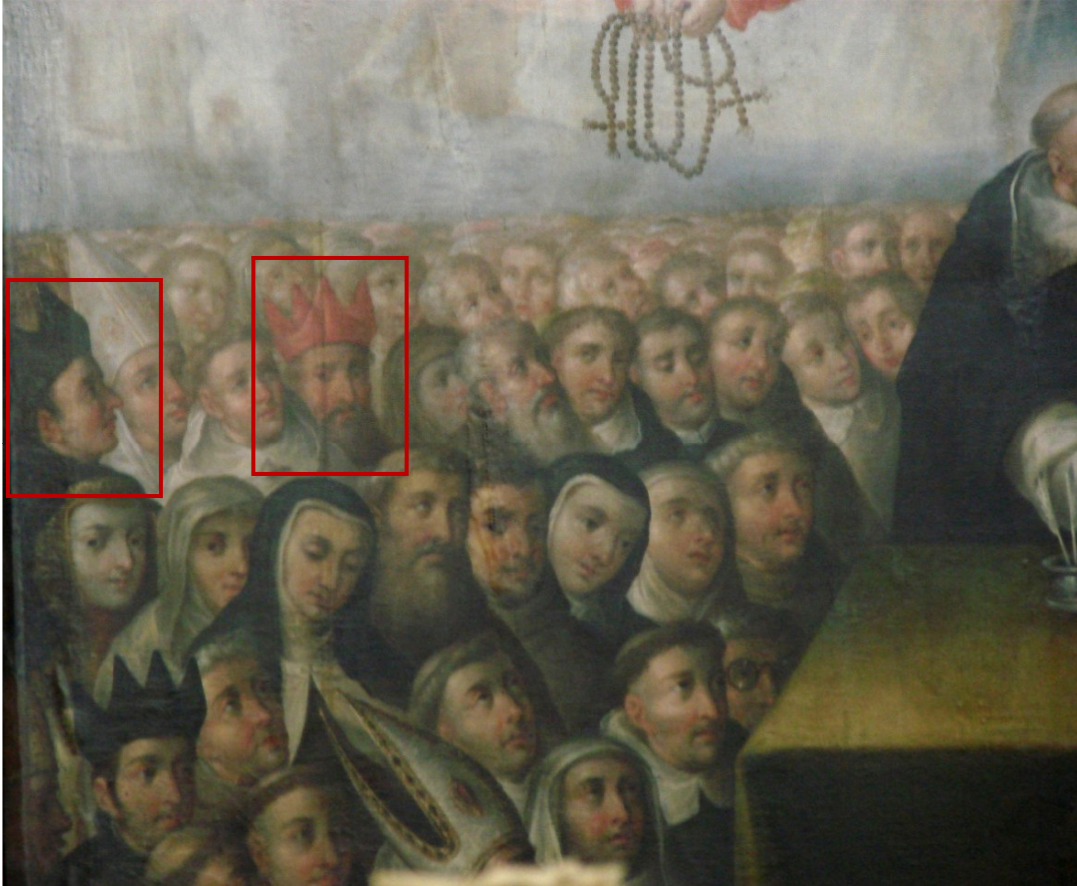
Dominico con rosarios. Detalle.

Figura 20



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Órdenes Religiosas. Detalle.**

Figura 21



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Oratorianos. Detalle.**

Figura 22



José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.

**Papa, cardenal y obispos. Detalle.
Figuras 23 y 23 a**



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Rostro del Sumo Pontífice. Detalle.**



Anónimo. *Pio V*. Siglo XVI.

Figura 24



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Papa. Detalle.**

Figura 25



Andrés de Concha. *Nuestra Señora del Rosario*. Óleo sobre tabla. Grupo religioso. Ubicada en el retablo mayor del templo de Santo Domingo en Yanhuitlán, Oaxaca. Siglo XVI.

Figura 26



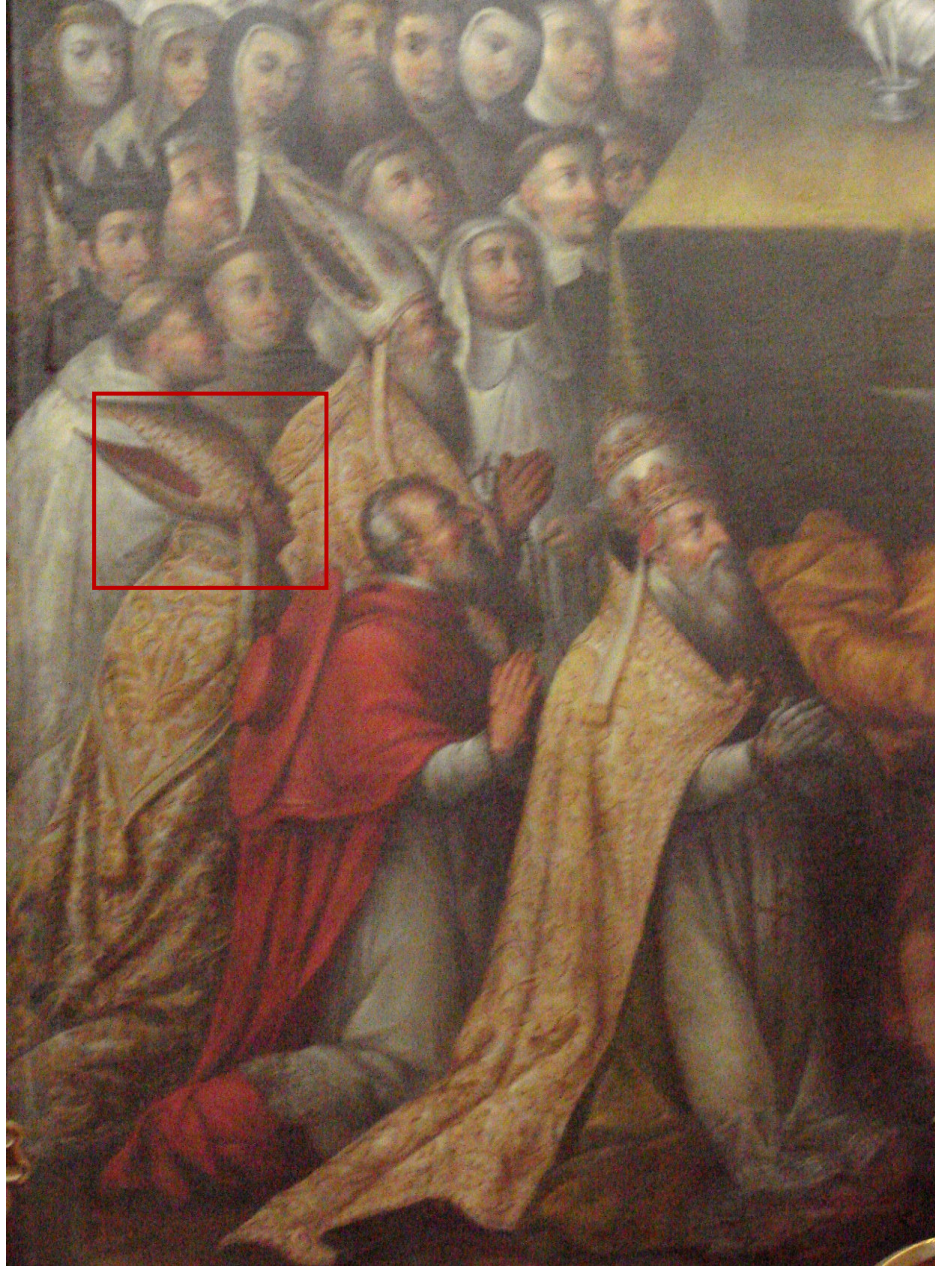
**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Cardenal. Detalle.**

Figura 27



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Obispo. Detalle.**

Figura 28



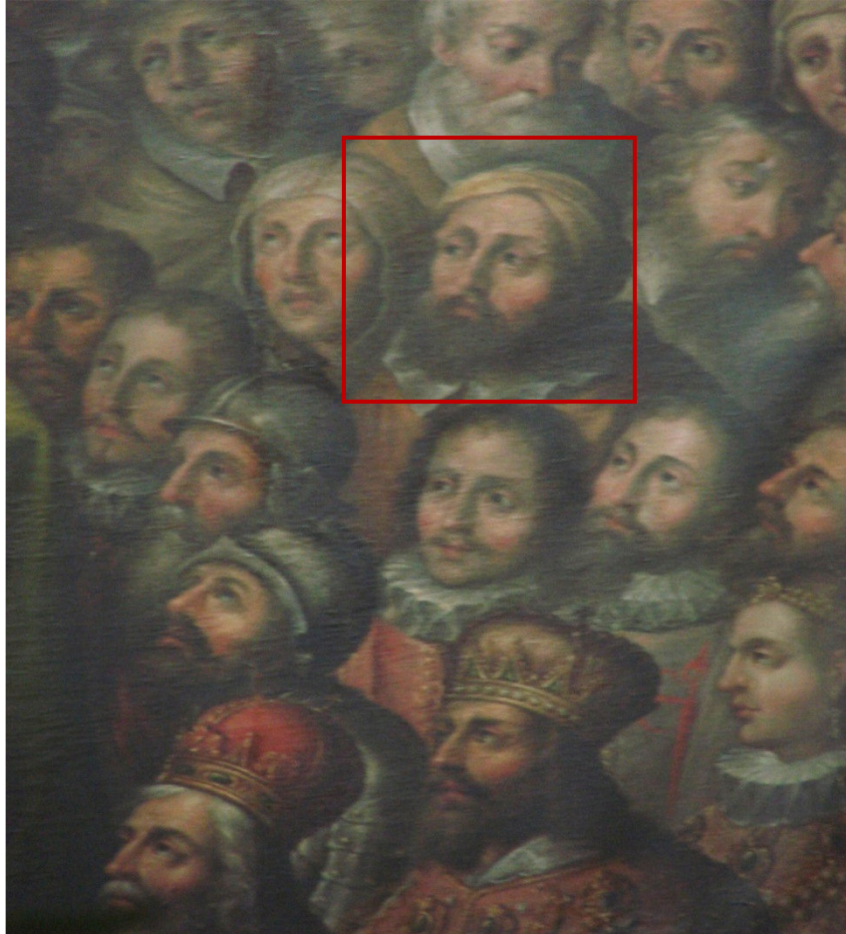
José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Obispo. Detalle.

Figura 29



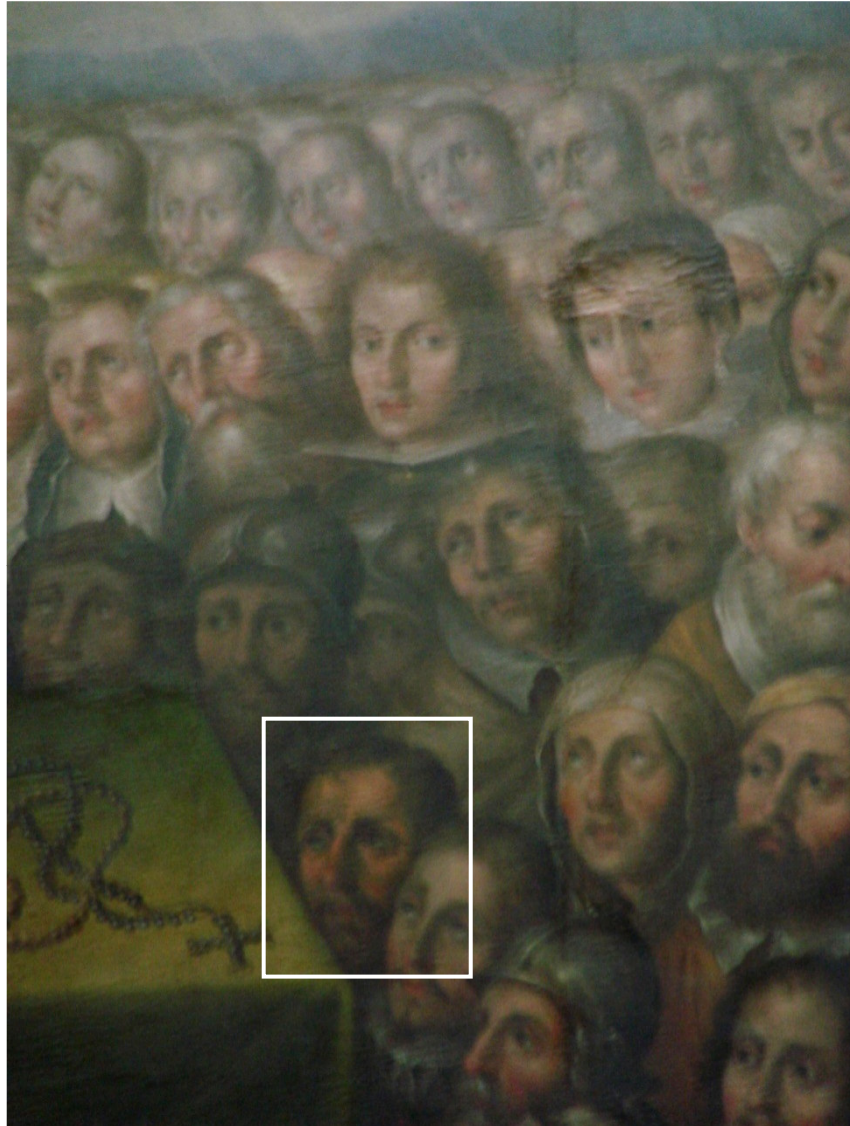
**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Grupo Seglar. Detalle.**

Figura 30



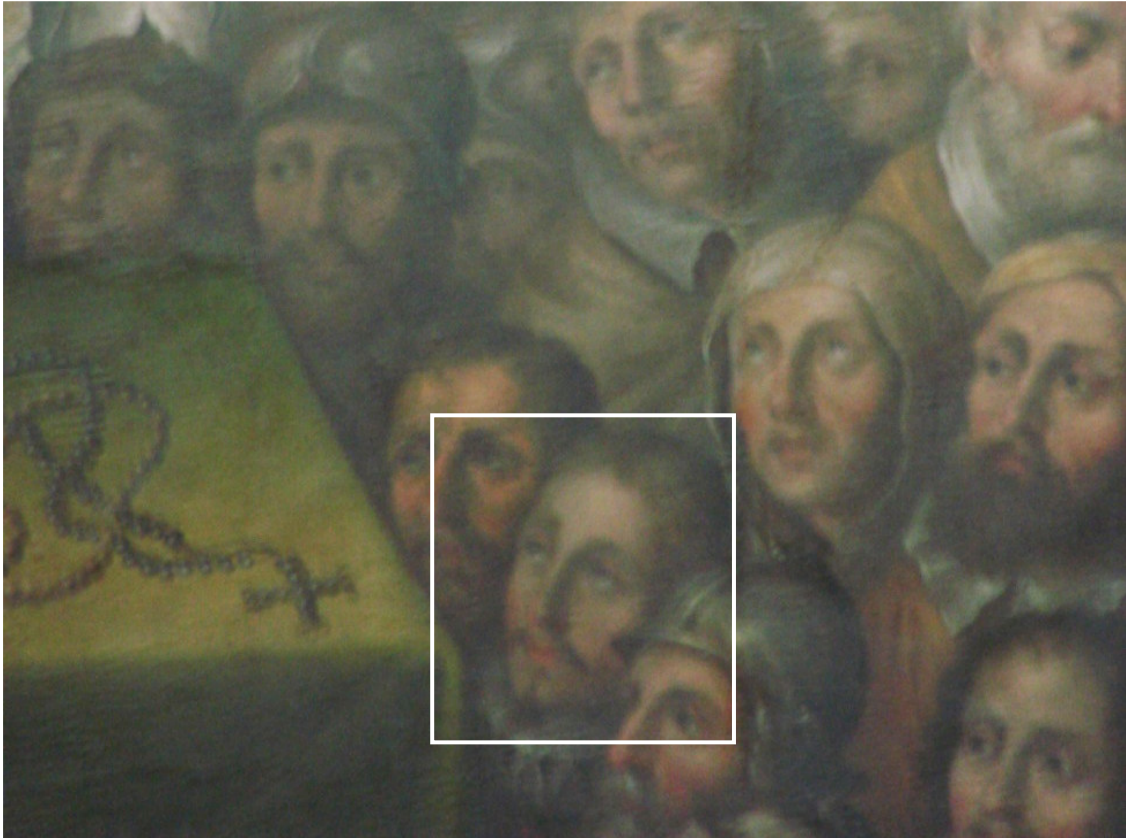
**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Turco. Detalle.**

Figura 31



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Mestizo. Detalle.**

Figura 32



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Juan de Austria. Detalle.**

Figura 33



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Tres caballeros. Detalle.**

Figura 34



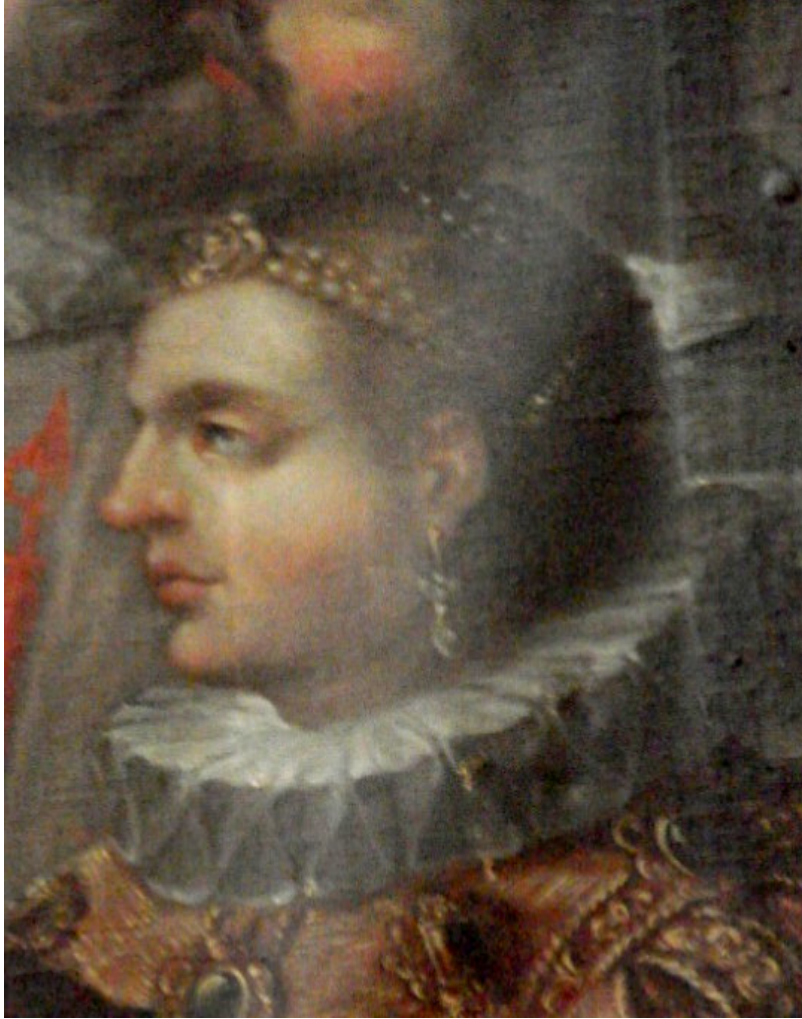
Andrés de Concha. *Nuestra Señora del Rosario*. Óleo sobre tabla. Grupo seglar. Ubicada en el retablo mayor del templo de Santo Domingo en Yanhuitlán, Oaxaca. Siglo XVI.

Figura 35



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Carlos V. Detalle.**

Figura 36



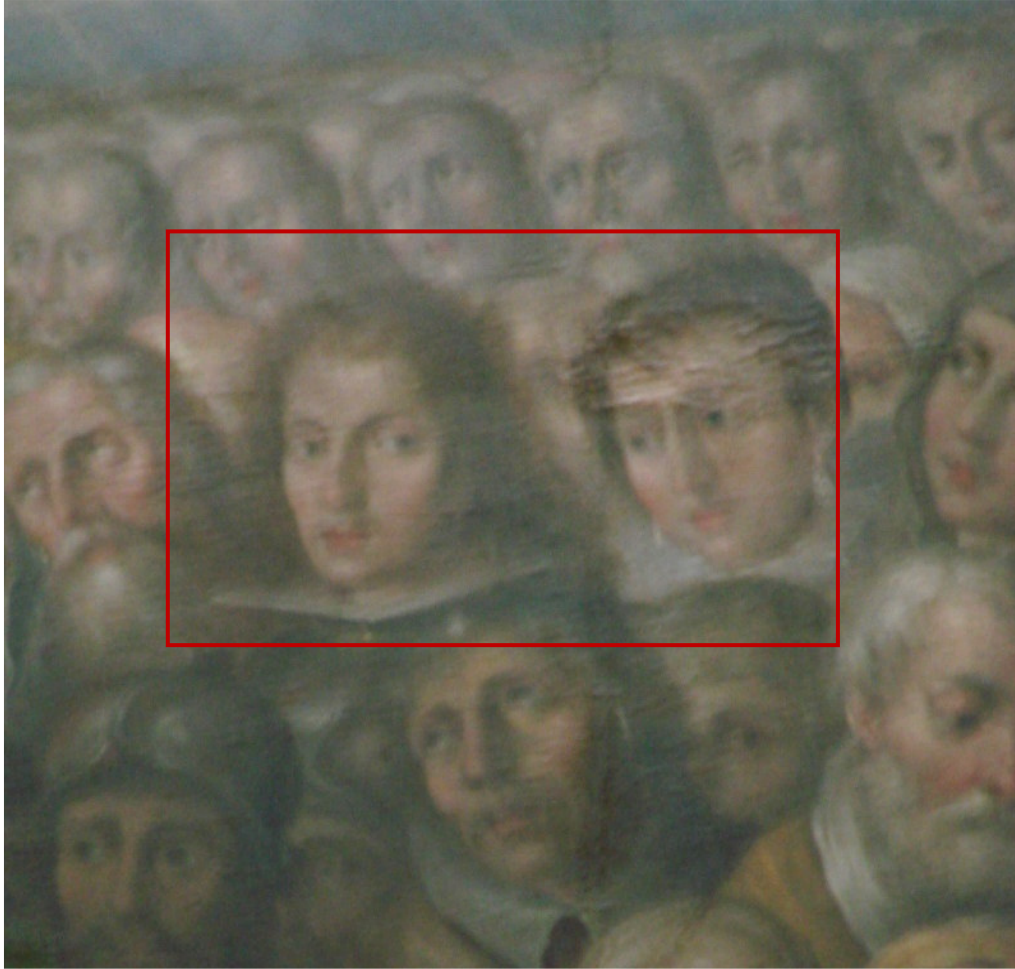
**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Isabel de Portugal. Detalle.**

Figura 37



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Figuras orantes. Detalle.**

Figura 38



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Donantes. Detalle.**

Figura 39



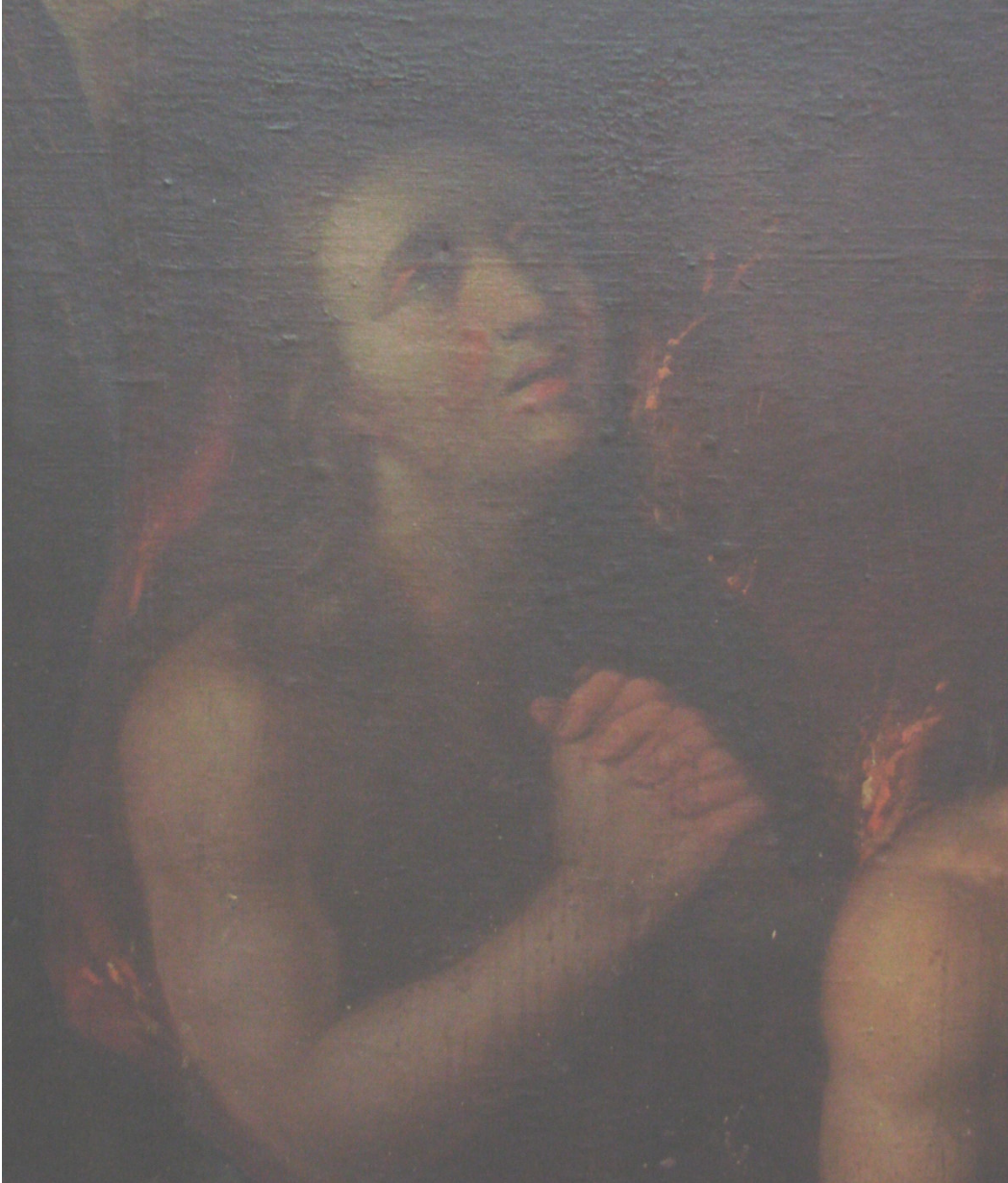
Alberto Duero. *Fiesta del Rosario. (Fiestas de las guirnaldas de las rosas)*. Año 1506.

Figura 40



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Las Benditas Ánimas del Purgatorio.**

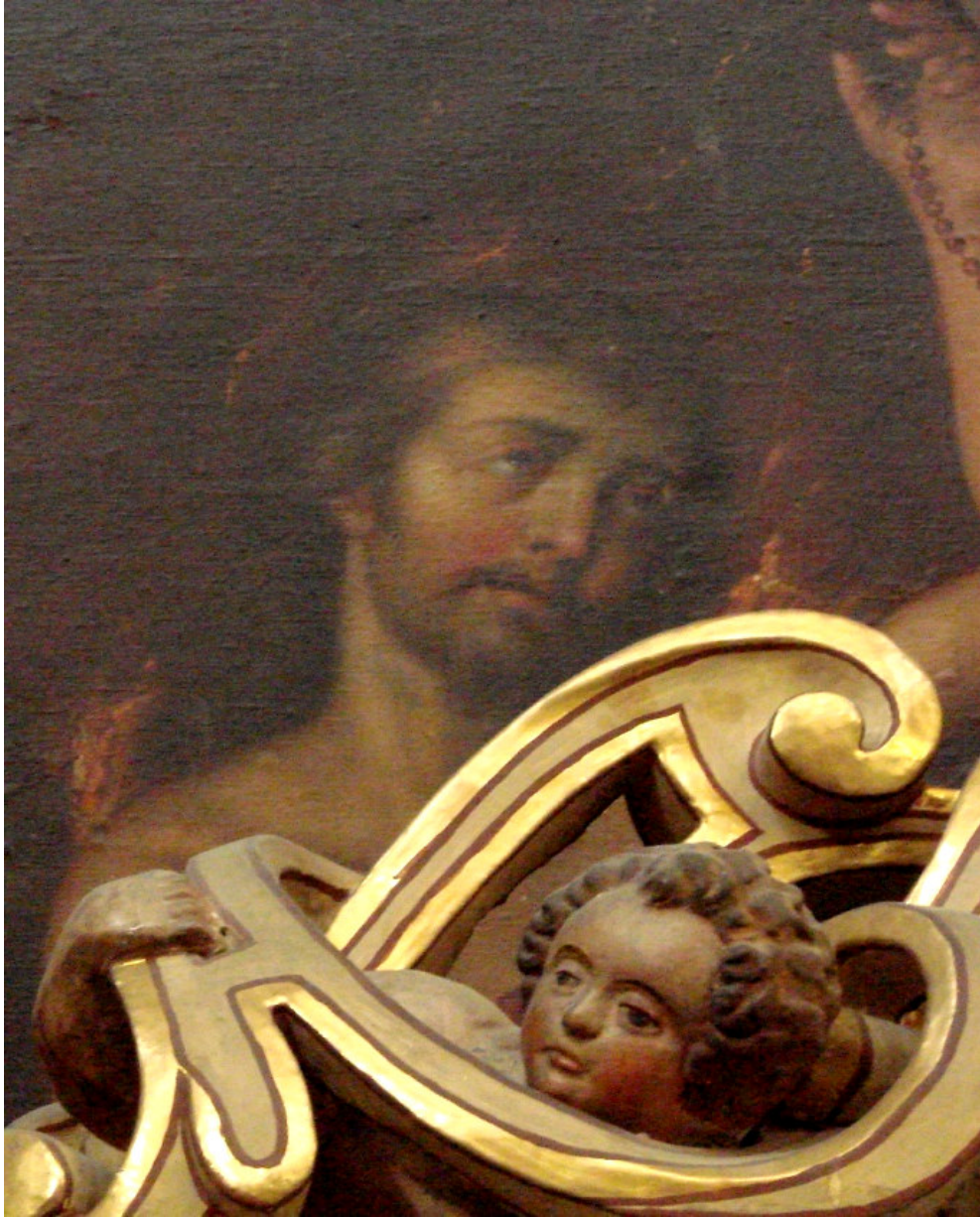
Figura 41



José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.

Figura purgante femenina. Detalle.

Figura 42



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Figura purgante masculina con barba. Detalle.**

Figura 43



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Figura purgante joven. Detalle.**

Figura 44



**José Rodríguez Carnero. *La Institución del Rosario*. 1690.
Ángeles adolescentes con rosarios. Detalle.**

Figura 45



*La Virgen del Rosario y el Purgatorio. Grabado anónimo. Siglo XVII. Grabado catalán.
Biblioteca de Cataluña. Barcelona.*

Fuente de las fotografías

- (Fig.1) Esquema simbólico de la capilla. Imagen tomada del libro *la decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla* de Francisco de la Maza.
- (Fig.2) *Institución del Rosario*. José Rodríguez Carnero. Capilla del Rosario. Iglesia conventual de Santo Domingo, Puebla. Imagen tomada del folleto *Capilla del Rosario, Puebla* del P. fray Antonino Peinador, O. P.
- (Fig.3) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Dios Padre. Arturo Velázquez Gallegos.
- (Fig.4) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Querubines. A.V.G.
- (Fig.5) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Ángel niño con rosarios. A.V.G.
- (Fig.6-10) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Ángel adolescente con rosarios. A.V.G.
- (Fig.11) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Tres dominicos alrededor de una mesa. A.V.G.
- (Fig.12) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Santo Domingo. A.V.G.
- (Fig.13) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Atributos iconográficos. A.V.G.
- (Fig.14) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Inclinación del cuello de Santo Domingo. A.V.G.
- (Fig.15) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Dominico con libro. A.V.G.
- (Fig.16) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Tintero de plata. A.V.G.
- (Fig.17) Retrato de *Santo Tomás de Aquino*. Fray Alonso López de Herrera. 1639. Imagen tomada del libro *Pintura Colonial en México* de Manuel Toussaint. Lámina 111.
- (Fig.18) Retrato de *Santo Tomás de Aquino*. Antonio Rodríguez. Siglo XVII. Imagen tomada del libro *Pintura Colonial en México* de Manuel Toussaint. Lámina 179.
- (Fig.19) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Dominico con rosario. A.V.G.
- (Fig.20) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Órdenes Religiosas. A.V.G.
- (Fig.21) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Oratorianos. A.V.G.
- (Fig.22) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Papa, cardenal y obispos. A.V.G.

- (Figs.23 y 23a) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. A.V.G. Rostro del Sumo Pontífice y Pío V. Anónimo
- (Fig.24) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Papa. A.V.G.
- (Fig.25) *Nuestra Señora del Rosario*. Andrés de Concha. Óleo sobre tabla. Grupo religioso. Ubicada en el retablo mayor del templo de Santo Domingo en Yanhuitlán, Oaxaca. Siglo XVI. Imagen tomada del artículo “Dos pinturas sobre el tema de Nuestra Señora del Rosario” de José Guadalupe Victoria.
- (Fig.26) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Cardenal. A.V.G.
- (Fig.27) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Obispo. A.V.G.
- (Fig.28) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Obispo. A.V.G.
- (Fig.29) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Grupo seglar. A.V.G.
- (Fig.30) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Turco. A.V.G.
- (Fig.31) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Mestizo. A.V.G.
- (Fig.32) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Juan de Austria. A.V.G.
- (Fig.33) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Tres caballeros. A.V.G.
- (Fig.34) *Nuestra Señora del Rosario*. Andrés de Concha. Óleo sobre tabla. Grupo seglar. Ubicada en el retablo mayor del templo de Santo Domingo en Yanhuitlán, Oaxaca. Siglo XVI. José Guadalupe Victoria.
- (Fig.35) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Carlos V. A.V.G.
- (Fig.36) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Isabel de Portugal. A.V.G.
- (Fig.37) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Figuras orantes. A.V.G.
- (Fig.38) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Donantes. A.V.G.
- (Fig.39) Alberto Duero. *Fiesta del Rosario*. (*Fiestas de las guirnaldas de las rosas*). Año 1506. E. Panofsky
- (Fig.40) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Las Benditas Ánimas del Purgatorio. A.V.G.
- (Fig.41) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Figura purgante femenina. A.V.G.
- (Fig.42) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Figura purgante masculina con barba. A.V.G.
- (Fig.43) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Figura purgante joven. A.V.G.

- (Fig.44) Detalle de la pintura *Institución del Rosario*. Ángeles adolescentes con rosarios. A.V.G.
- (Fig.45) *La Virgen del Rosario y el Purgatorio*. Grabado anónimo. Siglo XVII. Biblioteca de Cataluña. Barcelona. Imagen tomada del libro *María. Iconografía en el arte español* de Manuel Trens. Figura 196.

Apéndices

1. Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 149, ff. 240f-241f.

Venta de medio arco [18 de febrero de 1686]

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Joseph Rodríguez Carnero, vecino desta ciudad de los Ángeles, maestro del arte de pintor. Digo que yo y Antonio de Alvarado, maestro de dicho arte, vecino de la ciudad de México. Tenemos por nuestro propio, el arco que sirve para las entradas y recibimiento de los Señores Virreyes, que se pone, en la esquina de Santo domingo de dicha ciudad. Y respecto de que estoy avecindado en esta dicha ciudad y no puedo assitir a la de México, casso que haya función sirve dicho arco para hacerlo en comunión. Yo el dicho Antonio de Alvarado o en la parte que cada uno toca en el es la mitad, he determinado, el venderle dicha mitad. Y para que tenga efecto por la presente en aquella vía y forma que me corresponde en derecho lugar haya. Otorgo que vendo realmente al dicho Antonio de Alvarado, la dicha mitad de arco que me pertenece en el referido por mía propia libre de todo gravamen en precio y cuantía de cien pessos de oro común que confieso me ha dado y pagado en reales de contado, de que me doy por entregado, renuncio leyes de la entrega y se excepción de la pecunia; y le otorgo recibo y carta de pago en forma dellos, con las fuerzas y firmezas importantes para su validación y con calidad y condición que todos los costos que se hubieren caussado en la guarda de dicho arco y paga de la parte donde ha estado a de ser por su cuenta y la ha de satisfacer de su propio caudal, sin que a mí se me pida cossa ninguna por ello, y se me pidiere o la saltare me la ha de pagar y satisfacer a cuya cobranza he de proceder, como convenga por derecho. Y confieso que los dichos cien pessos es el verdadero valor que al presente tiene dicha mitad de arco y que no vale más valiendo de la demasía, o expreso en cualquier cantidad, monto y sumo que sea hago al comprador gracia y donación perfecta irrevocable que el derecho llama entre leyes, con las fuerzas y firmezas importantes para su validación sobre que renunció de la ley del orden nombrado real dicha, en cortes de Alcalá de Henares, que trata en razón de las cosas que se compran o venden, por más o menos de la mitad del justo precio, y el termino en ella asignado que tenía para pedir recesión deste contrato o suplemento a su verdadero valor cuyo auxilio con el de la enorme e enormísima lección y engaño así mismo y me desisto y apresto de los derechos y acciones, reales y personales de propiedad señorío, y otros que ha dicha mitad de arco tengo y me pertenecen y los sedo y transfiero en el comprador, a quien lo tengo entregado o entregado por tradición verdadera; y me obligo a su ejecución seguro y arrendamiento en tal manera que es mía propia y a ella mi parte della no ora tercero en derecho pretendiéndolo a dicha mitad de arco: y si saliere y sobre esto se le siguiere algún litigio luego que conste tomare y voz y defensa, y a mía consta los [roto] por todos artículos, grados e instancias, hasta dejarle inquietar, pacífica por razón de dicha mitad de arco, y si así no lo hiciere y a par, y a salvo no le sacare indemne, se volviere y pagare los dichos cien pessos con más lo que muestran daños, intereses, perdiélas y menos cabos que por falta de arrendamiento se le y recrecieren todo en reales, en esta ciudad o en la o en la parte que se me pida. Luego que conste sin más plazo ni dilación alguna con constar de la cobranza cuya liquidación y verificación para traer aparejada ejecución de lo diferido en su juramento simple, sin otra prueba ni averiguación de que le relevo y a la firmeza, obligo mi persona y bienes habidos y por haber= Y estando presente yo el dicho Antonio de Alvarado, acepto ésta escritura, a según y como se conviene, y de dicha mitad de arco me doy por entregado, leyes del entregado y su priceba[sic] y me obligo a pagar todo lo que hubiere cortado la cuerda de

dicha mitad de arco y arrendamiento de la parte en que ha estado sin que al dicho Joseph Rodríguez Carnero se le pida cosa ninguna y se le pidiere o la lastare[*sic*] luego que conste sin más plasso, ni dilación, con constar de la cobranssa en esta ciudad o donde se me pida porque se me ha de poder compeler por rigor de ejecución, o como más convenga y a la firmeza obligo mi persona y bienes habido y por haber y ambos damos poder a las justicias de su majestad en especial a la desta ciudad y demás partes donde se pidiere cumplimiento desta escritura a cuyo fuero y juramento nos sometemos y enunciamos el derecho propio domicilio y vecindad y las leyes convenientemente de juramento firme por que a ello nos apremien, como por sentencia passada en cosa juzgada [*sic*] leyes de nuestro favor y la general del derecho que es dicha en la ciudad de los Ángeles a diez y ocho días del mes de febrero de mil seis cientos ochenta y seis años e yo el escribano doy fe que conozco a los otorgantes que lo firmaron testigos: Juan de Órrego, Joseph de Barrientos y Juan Cortés, vecinos desta ciudad=

Joseph Rodríguez Carnero, [rubricado]
Antonio de Alvarado, [rubricado]

2. Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 153, ff. 273v-274f.

Obligación [2 de junio de 1690]

Sean cuantos esta carta vieren como yo Millán de Manzanares Barrieta vecino y mercader desta ciudad de los Ángeles = Digo que al tiempo y cuando se trató de abrir la Capilla del Patriarcha Santo Domingo, desta dicha ciudad, para colocar en ella la milagrosa imagen Nuestra Señora del Rosario; se determinó por algunas personas celosas, se echasen suertes para que saliesen algunas huérfanas en la procesión que se había de celebrar para dicha colocación. Y habiéndose puesto por ejecución y conseguídosse el juntar alguna cantidad de pessos para dicho efecto, se echaron suertes, cabiéndole una de ellas a María de la Concepción, hija legítima de Bartholemé Domínguez Villegas y de Isabel Cabrera. Según se expresa en la fe de bautismo de la dicha Maria de la Concepción, su data en Villa Manrique, a quince de marsso del año passado de mil seis cientos y ochenta y siete. Y respecto de haberle tocado dos cientos pessos y habérseme pedido que los tuviese en deposito que conseguía a algún estado o teniendo edad competente para ello, demás de que lo admití con muy buena voluntad por ser la dicha Maria de la Concepción, al presente huérfana y estar al amparo del capitán don Francisco Gonzáles Velázquez, correo mayor desta dicha ciudad, quien la tiene en su cassa y compañía me resigné a darle un cinco por ciento al año todo el tiempo que pararen en mi poder y poniéndolo en efecto por la presente en aquella vía y forma que mejor en derecho y lugar haya otorgado haber recibido por mano del capitán don Martín de Aranguti, vecino y mercader desta dicha ciudad, mayordomo actual de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, sita en dicha iglesia de dicho Patriarcha Santo Domingo, de que me doy por entregado, renuncio leyes de la entrega y su prueba y excepción de la pecunia y me obligo de darlos, entregarlos y pagarlos a la dicha María de la Concepción; y a la persona que tuviere su poder y representare su derecho y al dicho capitán don Francisco Gonzáles Velázquez como a persona en cuya cassa y compañía está cuando la sussodicha consiguere algún estado o tuviere edad competente o se dispusiere y determinare otra cosa en reales en esta ciudad ven la parte que se me pidan sumas, plazo ni dilación alguna con más a cinco pessos por ciento en cada un año de los que pararon en mi poder, contándose desde veinte de mayo passado deste presente año de la dicha ciudad. Premio se lo doy de mi libre y espontánea voluntad, y dicha paga haré con costas de la cobranza, a la cual tengo por bien se envíe persona donde estuviere y mis bienes con salario de dos pessos de oro de minas que gané en cada un días de los que se ocupare en la ida estada negociación y vuelta a esta ciudad hasta la paga por los salarios como por los dichos dos cientos pessos y sus reditos. Se me pida pueda ejecutar con sólo el juramento simple del cobrador en que lo difiero sin otra prueba de que le revelo y a la firmeza obligo mi persona y bienes habidos y por haber doy poder a las justicias de su majestad en especial a las desta ciudad donde soy vecino por derecho estoy sometido para que a ello me apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada. Renuncio leyes de mi favor y la general del derecho que es dicha en la Ciudad de los Ángeles a dos días del mes de Junio de mil seis cientos y noventa años e yo el escribano doy fe que conozco al otorgante que lo firmó. Testigos: Hipólito Benítez sardo Juan de Órrego y Felipe de Brito, vecinos desta ciudad=

Millán de Manzanares Barrieta [rubricado]

3. Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, Notaría 3, Caja 153, ff. 857f-858v.

Obligación de entierro [23 de mayo de 1690]

Sepan cuantos esta carta, vieren como yo, el maestro Fray Bernardo de Andía, del orden de predicadores conventual, de su convento del glorioso Patriarcha el Señor Santo Domingo, desta ciudad de los Ángeles, y en virtud de poder que tengo del Reverendo Padre Prior [de] religiosos de dicho Convento que su tenor a la letra es el siguiente _____

Fr. Juan de los Ángeles secretario de consejo deste convento de nuestro Padre Santo Domingo doy y verdadero testimonio que en un libro en que escriben los consejos que en dicho convento se hacen hay un folio ciento y diez y seis a la vuelta que es sacado a la letra es como sigue__ En seis de enero de mil seis cientos y ochenta y cinco años, el muy Reverendo Padre Presentado, frai Joseph de Espinossa, Prior deste convento de nuestro Padre Santo Domingo, juntos a los Muy Reverendos Padres de el y juntos y congregados. Les propusso que en los que toca a la venta de los caxones de la capilla del rosario se le diesse poder al muy Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, para que los dé a las personas que conviniere durante la obra. A lo cual respondieron dichos Reverendos Padres unánimes y conformes se diesse dicho poder según y como su paternidad muy Reverendo propusso y lo firmaron en dicho día mes y año [...] = dessimos que para afecto de que se prosediesse a la venta de los caxones y sepulturas de nuestra Señora del Rosario de la capilla, sita en dicho convento, por útil que en ellos se sigue y que con el procedido de dichas ventas se prosiga en la obra material y habiéndolo conferido en el consejo que celebramos salió de acuerdo diesse este convento poder al Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, de nuestra sagrada religión y conventual deste dicho convento [...] damos nuestro poder bastante en derecho a dicho Reverendo Padre Maestro Fray Bernardo de Andía, para que en nuestro nombre y de dicho convento pueda señalar a las por cuya de ventta a cualesquier persona y por las cantidades que concertasen cualesquier caxones dentro de dicha capilla para sepulturas de personas con quien assittere dichos conciertos y para sus hijos y descendientes. Y reciba y cobre las cantidades que le ofressieren y dieren por dichos asientos de entierros de que en nombre deste convento se de por entregado por renunciación del entrego y su previa y excepción que dello de fe y conceda facultad a las personas a quien assi señalare dichos caxones y asientos de entierros para reconocimiento del que les tocare que en los siglos venideros no se pierda la memoria de poner un letrero encima de dicho caxón con sus nombres para que se reconozca ser suyos y de sus herederos y sucesores y desiste y aparttedeste dho convento de los derechos y acciones y personales que tiene y le pertenecen a dichos sitios donde assi están asentados dichos cajones y los ceda, renuncie y transfiera en las personas a quien assi los señalare, a quienes de su posesión y poder para su aprehensión con especial clausula de constitutos inquilinos en forma, obligación a este dicho convento y sus bienes y rentas a la ejecución seguro y saneamiento de dichos cajones y asiento de entierros en la forma que assentare y la prohibición de poderlos vender en señalar a otra personas en ningún tiempo otorgando en esta rason las escrituras que importen con las fuerzas, vínculos, firmezas, sumisiones, relevaciones de previa renunciaciones de leyes de fuero poderoso y sumisión a las justicias y jueces de nuestras causas y de dicho convento. Y las demás que convengan a su consolidación que de la suerte que las hiciere y otorgare, las otorgamos, aprobamos y ratificamos y obligamos a este dicho convento a su observancia guarda y cumplimiento y a la firmeza deste poder y de lo que

en su virtud se hissiere. Obligamos los bienes y rentas deste dicho convento habidos y por haber damos poder a las justicias y jueces del conocimiento de sus causas y nuestras para que dello las apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada renunciarnos leyes de nuestro favor y juicio y del derecho que es dicho en la ciudad de los Ángeles a siete días del mes de noviembre de mil seiscientos ochenta y cinco años. Y los otorgantes quien el escribano doy fe conozco. Lo firmaron los testigos: Nicolás García, Antonio Fernández de Arsola y Joseph de los Olivos, vecinos desta ciudad, fr. Joseph de Espinossa, presentado prior, lector de teología= [...] Y de dicho poder usando, otorgo que en dicho convento del Señor Santo Domingo de esta ciudad y del Reverendo Padre Prior de religiosos de el qual presenté, son y adelante fueren. Asignó y destinó por entierro y sepultura de Joseph de Peralta, de color pardo, libre, vecino desta ciudad, y por sus hijos, nietos y descendientes y un caxón que está en el cuerpo de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, junto del palio, que está en ella. En remuneración y agradecimiento de la limosna que hizo de las varas de plata que costeó para el palio de la imagen de Nuestra Señora del Rosario con más de treinta pessos que me ha dado y entregado, en contado, en número cabal a mi contento y satisfacción de que en mi de dicho convento me doy por entregado [...] le otorgo recibo y carta de pago en forma de dicha sepultura y entierro. Y que en los siglos venideros no se pierda la memoria de su propiedad ha de poder poner, el dicho Joseph de Peralta, una losa esculpida en ella su nombre con las letras y caracteres que le pareciere [...] en la ciudad de los Ángeles a veintitrés días del mes de mayo de mil seis cientos noventa años [...] lo firmaron testigos: Domingo Herrera, Francisco Herrera y Calderón y Diego de Neyra vecinos de la dicha ciudad=

Fray Bernardo de Andía [rubricado]
Joseph de Peralta [rubricado]

Bibliografía

Alcalá y Mendiola, Miguel de, *Descripción en bosquejos de la imperial cesárea muy noble y muy leal ciudad de Puebla de la Ángeles*, Estudio introductorio de Ramón Sánchez Flores, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado-Dirección General de Fomento Editorial, 2ªed., 1997.

Arroyo, Esteban, O. P., *Episcopologio dominicano de México*, México-Querétaro, Talleres Gráficos del Estado, 1998.

Ávila Blancas, Luis, *Las Casas de Ejercicios Espirituales de Encierro de los Oratorios de San Felipe Neri de México, siglos XVIII, XIX y XX* en: Segundo Encuentro Nacional de Historia Oratoriana, Ed. Noticias y Documentos Históricos, México 1986.

Bazarte Martínez, Alicia, *Las cofradías españolas en la ciudad de México: 1560-1869*, México, UAM, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1ª ed., 1989.

Bedoulle, Guy, *A imagen de Santo Domingo*, Salamanca, Editorial San Esteban, trad., Manuel Ángel Martínez, 1996.

Beringer, R, *La Virgen María. Privilegios y festividades*, trad; por Francisco Javier Ysart, Barcelona, Editorial Litúrgica Española, S. A; Tomo IV, 1931.

Biblioteca Catequística, *María al alcance de la juventud*, trad; por R. P. Félix Alejandro Cepeda, Barcelona, Gustavo Gili, Editor, 1927.

Burgoa, Francisco de, *Palestra historial de virtudes y ejemplares apostólicos fundada del celo de insignes héroes de la sagrada orden de predicadores de este nuevo mundo de la América en las indias Occidentales*, 3ª ed; México, Porrúa, 1989, (Biblioteca Porrúa, 94).

Burke, Marcus, *Pintura y Escultura en Nueva España. El Barroco*, México, Grupo Azabache, 1992.

Capoa, Chiaría de, *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, Barcelona, Electa, Los Diccionarios del Arte, 2003.

Carreño, Alberto María, *Fr. Domingo de Betanzos, Fundador de la Nueva España de la Venerable Orden Dominicana*, México, IMPRENTA VICTORIA, 1924.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003.

Cobarruvias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Primer Diccionario de la Lengua (1611), Madrid-México, Ediciones Turner, 1984.

Cortés, Hernán *Cartas de Relación, Carta IV*, Madrid, Historia 16, 1995.

Chevalier, Jean y Gheorbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 6ª ed; 1999.

Dávila Padilla, Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores*, México, Academia Literaria, 3ª. Ed. Pról. Agustín Millares Carlo, 1965, (Grandes Crónicas Mexicanas, 1).

El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, Nueva Edición Paris, Librería de Rosa, Bouret y C^{ia}, trad., Ignacio López de Ayala, Agréguese el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564, 1853.

Enciclopedia de la religión católica, T. IV, Barcelona, Dalmau y Jover, 1954.

Ferguson, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editoriales, trad., Carlos Peralta, 1956.

Ferrando Roig, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Omega, 1950.

Flores Flores, Óscar, “La escuela poblana de pintura. Un acercamiento historiográfico”, en *Primer Seminario de Pintura Virreinal. Tradición, Estilo o Escuela en la Pintura Iberoamericana. Siglos XVI-XVII*, México, UNAM, IIE, Fomento Cultural Banamex, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2004.

Franco, Alonso, *Segunda parte de la historia de la Provincia de Santiago de México; Orden de Predicadores en la Nueva España*, México, Imprenta del Museo Nacional, Intr. José María de Agreda y Sánchez, 1900.

Galí Boadella, Montserrat, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Puebla, Instituto de Estudios Turolenses-Buap, Ayuntamiento del Alcorisa, 1996.

Gallego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, Ensayos Arte, 4ª ed., 1996, pp. 218-220.

Gelabert, Miguel O. P., *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, Madrid, BAC, 1947.

González Leyva, Alejandra *La devoción del Rosario en Nueva España: Historia, cofradías, advocaciones, obras de arte 1538-1640*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1992. Tesis de Maestría en Historia del Arte.

Gorospe, Fray Diego de, *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario*, ed., facsimilar de la de 1690, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 2ª, 1985.

Guadalupe Victoria, José, “Dos pinturas sobre el tema de Nuestra Señora del Rosario”, México, UNAM, *Anales del IIE*, N. 56, 1986.

Hall, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, trad., Jesús Fernández Zulaica, 2ª ed., 1996.

Huerga, Alvaro, O. P.; *El rosario: historia, teología, arte*, Roma, Universidad Pontificia de Santo Tomás, [s. f.], Álbumes dominicanos, 7.

H. Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1ª ed., Vol. 1, 1992.

Iturgaiz, Domingo, O. P., *La Virgen del Rosario y Santo Domingo, en el arte*, Madrid, Edibesa, 2003.

_____, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, Aldecoa, 1992.

I. Stoichita, Víctor, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Silo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Informe final del proyecto de restauración de las pinturas de la Capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo, Fundación Mary Street Jenkins, Centro INAH-Puebla, Conservación, Puebla, Méx. 1997-1998.

López de Villaseñor, Pedro, *Cartilla Vieja de la Nobilísima Ciudad de Puebla (1781)*, México, UNAM, IIE, 1ª ed., 1961.

Lapoulide, J. *Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos*, México, Publicaciones Herrerías, Tomo II, 1944.

Loffan, R.G.D., “El imperio durante el reinado de Maximiliano I”, en *Historia del Mundo Moderno I, el Renacimiento 1493-1520*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, Cambridge University Press, Tomo I, 1980.

Loreto López, Rosalía, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 [s.p.] <http://www.cervantesvirtual.com>

Mantilla, José Manuel, “El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales”, en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Cáceres, 2000.

Martín, Secundino, *El rosario en el arte*, Pamplona, OPE VILLALVA, (Colección, 27 3ª. Ed; 1968.

Maza, Francisco de la, *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario*, México, Puebla, Ediciones Altiplano, 1971.

Medina Escudero, Miguel Ángel, O. P.; “Métodos y medios de evangelización de los dominicos en América”, *Actas del I Congreso Internacional sobre LOS DOMINICOS Y EL NUEVO MUNDO*, Sevilla: 21-25 de abril de 1987, Madrid, Editorial DEIMOS, 1988.

Morera y González, Jaime Ángel, *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio: iconografía de una creencia*, México, UNAM, IIE, Seminario de Cultura Mexicana, 1ª ed., 2001.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

_____, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 3ed., 1983.

_____, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma), 2ª reimpresión, 1995.

Peinador O.P., Fray Antonino, *Capilla del Rosario, Puebla*, Edición a cargo del autor, Diseño y supervisión de Cordero y Bernal Editorial, Puebla, 1994.

Pérez Salazar, Francisco, *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial*, Memorias de la Sociedad "Alzate", México, Tomo 41, Sesión del 4 de diciembre de 1922.

Salcedo Ruiz, Ángel, *Historia de España. Historia Gráfica de la Civilización Española*, Madrid, Casa Editorial Saturnino Calleja Fernández, 1914.

Ríos Arce, Francisco, *Puebla de los Ángeles, Orden Dominicana. Estudio histórico para ilustrar la historia civil, eclesiástica, científica, literaria y artística de esta Ciudad de los Ángeles*, Puebla, "El Escritorio", 1910.

Ruiz Gomar, Rogelio, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico", en *Anales del IIE*, Número 70, México, 1997.

Trens, Manuel, *María. Iconografía en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947.

Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, edición preparada por Xavier Moyssén, México, UNAM, IIE, 3ª ed., 1990.

Torre Villar, Ernesto de la, y Navarro de Anda, *La investigación bibliográfica, archivística y documental. Su método*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Cultural, 1ª ed., 2003.

Ulloa, Daniel, *Los predicadores divididos. (Los dominicos en Nueva España. Siglo XVI)*, México, Colegio de México, 1ª ed., 1977.

Uña Fernández, O. P., Fray Manuel, *Comentario a la Dedicación de la Capilla a su Virgen del Rosario, 1690-1990*, México, 1990.

Vargas Lugo, Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1992.

Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, (Alianza Forma), 10ª Reimpresión, Vol. I, 2001.

Índice

	Pág.
Introducción: el contexto de la obra	3
Capítulo I. La Iglesia triunfante	
La Virgen del Rosario y el plano celestial	17
Capítulo II. La Iglesia militante	
a. Tres dominicos alrededor de una mesa	21
b. Grupo religioso	22
c. Grupo seglar	29
Capítulo III. La Iglesia purgante	
Las Benditas Ánimas del Purgatorio	39
Conclusiones	43
Notas	46
Lista de figuras	51
Fuente de las fotografías	96
Apéndices documentales	99
1 Venta de medio arco entre Rodríguez Carnero y Antonio de Alvarado (18 de febrero de 1686)	
2. Obligación del capitán Martín de Aranguti, Mayordomo de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario (2 de junio de 1690)	
3. Obligación de entierro de Joseph de Peralta en la Capilla de Rosario (23 de mayo de 1690)	
Bibliografía	104