



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

**DON MIGUEL DE MENDOZA PINTOR INDIO
CACIQUE, CATALOGO E ITINERARIO ARTÍSTICO.**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA
PERLA MIRIAM JIMÉNEZ SANTOS.

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. PAULA RENATA MUES ORTS
ESCUELA NACIONAL DE RESTAURACION Y MUSEOGRAFIA
MIGUEL NEGRETE

TUTORES:
MTO. JOSÉ ROGELIO RUIZ GOMAR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS
DR. PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

MEXICO, D.F. FEBRERO 2013

Índice

Don Miguel de Mendoza pintor indio cacique, catalogo e itinerario artístico.

Introducción y agradecimientos.	3
Capítulo I. La construcción del personaje.	7
1.1 Don Miguel de Mendoza desde la historiografía.	
1.1.1 <i>Siglo XIX</i>	
1.1.2 <i>Siglo XX</i>	
Capítulo II Miguel de Mendoza, una propuesta de interacción económica y artística en la región sur de la Nueva España.	20
2.1 La ciudad de Puebla.	
2.1.1 La tradición artística de Puebla.	
2.2 La Mixteca.	
2.2.1 La tradición artística de la Mixteca.	
2.3 La ciudad de Oaxaca.	
2.3.1 La tradición artística de Oaxaca.	
Capítulo III. Don Miguel de Mendoza, cacique y pintor en la Mixteca.	54
3.1 Miguel de Mendoza, identidad y entorno social.	
3.1.1 Los pueblos de Coixtlahuaca.	
3.1.2 Don Miguel de Mendoza cacique y vecino de San Cristóbal.	
Capítulo IV Miguel de Mendoza pintor.	75
4.1 Mendoza desde la tradición artística novohispana en Puebla.	
4.2 Miguel de Mendoza y la tradición artística en la Mixteca.	
Conclusiones.	87
Bibliografía.	92
Catalogo	

Introducción y agradecimientos.

La presencia artística del pintor novohispano don Miguel de Mendoza y un primer grupo de obras suyas que localicé como parte de un proyecto previo de investigación¹ me motivaron a continuar indagando sobre este artista al cursar la maestría en historia del arte en la Universidad Autónoma de México. La escasez de datos sobre él, además de su carácter de indio cacique y pintor me motivaron, primero, a emprender esta investigación atendiendo el enfoque iconográfico de su obra, y posteriormente a desarrollar una interpretación desde su papel como artista en los pueblos de la Mixteca. En la primera fase pude comprobar la complejidad plástica y simbólica del engranaje del pintor con su entorno, lo que debo agradecer al Dr. Jaime Cuadriello. Esa fase me permitió intentar una mirada más incluyente sobre el pintor considerando las tesituras política, religiosa e iconográfica; con la obtención del catálogo de obra firmada y atribuida del pintor en la Mixteca, Puebla y México, para interpretar desde él su papel social y artístico.

De este modo en esta investigación fue posible desarrollar un primer catálogo del pintor compuesto por 69 obras, 38 firmadas y 31 atribuidas mediante la caracterización del estilo artístico del pintor; así mismo ha sido posible identificar un área geográfica de 10 pueblos de la Mixteca alta en los que sus piezas se encuentran aún dentro de su contexto original con lo cual se establece un precedente firme para reconocer su obra.

Miguel de Mendoza me llevó así a enmarcar esta investigación en un espacio y tiempo al que la historiografía de la pintura novohispana ha atendido poco, el primer cuarto del siglo XVIII y a crear un esbozo de estudio regional para crear un contexto dentro del cual las particularidades de su obra llevaran también a considerar la sociedad con la que el artista convivió.

Quizás las grandes figuras artísticas del siglo XVII de la ciudad de México focalizaron la atención de los investigadores, por lo cual atender el trabajo de este pintor requirió considerar las características de su entorno las ciudades de Puebla, Oaxaca y la zona de la Mixteca, sus interrelaciones sociales y económicas.

Los términos centro, periferia, *escuela mexicana de pintura*, *escuela de pintura de Puebla*, y *tradición artística* fueron otras de las inquietudes que surgieron en esta tesis, pues en efecto Mendoza fue considerado por la historiografía como un artista de provincia y justamente la ausencia de estudios regionales me motivó a pensar en él como un pintor formado en la sólida tradición artística poblana la cual, creo yo, asimiló y

¹ Entre 2008 y 2009 cursé un especialidad en historia del arte en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, y realicé una investigación sobre el retablo del Juicio Final firmado por el pintor don Miguel de Mendoza en 1709, con ese tema presenté una conferencia y el artículo “Juicio Final y misa de difuntos, un pintor indio cacique en Suchixtlahuaca”, en cual formará parte del libro *Ciclos pictóricos de Antequera*.

llevó a la Mixteca, de este modo su actividad artística pone de manifiesto que la pintura novohispana se desarrolló en los pueblos y villas de la Nueva España, con un carácter diferenciado pero a la vez interrelacionado con las ciudades.

Quizás es el momento de renovar las ideas que sobre la pintura novohispana se tuvieron en el siglo pasado, cuando se llegó a decir que la decadencia del arte novohispano se debió justamente a la inclusión de artistas indígenas en él. Mendoza fue sin duda un artista indígena y uno de los pocos en manifestarlo en su firma, y así mismo el ejercicio de su arte en los pueblos de la Mixteca da cuenta de cómo la influencia de los grandes maestros novohispanos, como Cristóbal de Villalpando, se extendió y adaptó a las necesidades de representación de otros lugares.

Del mismo modo, la particular manera en que los grupos mixteco y chocholteco de la Mixteca alta se representaron en la obra de Miguel de Mendoza, así como los nexos familiares que el propio pintor estableció, fueron algunos de los elementos que hicieron que esta investigación fuera abrevando en diversas fuentes, a fin de formar un mosaico regional en el que la obra de Mendoza operó como vestigio y reflejo de las interrelaciones sociales y políticas que estos pueblos establecieron con el poder político y religioso desde el espacio sagrado en los retablos de la iglesia de San Cristóbal Suchixtlahuaca y algunos otros pueblos.

La similitud de la obra artística de Miguel de Mendoza con la que se desarrolló en los primeros treinta años del siglo XVIII en la ciudad de Puebla, fue otra interrogante que enriqueció esta investigación;² la atenta guía de mi tutora la dra. Paula Mues Orts y su conocimiento de la producción artística de esta zona fueron de vital importancia para esta etapa, mucho más que para el resto de la tesis, toda la cual, sin duda no hubiera podido llevar a buen puerto sin ella.

De este modo el primer capítulo está dedicado al conocimiento que sobre el artista se construyó en el siglo XIX y XX, la manera como fue abordada su presencia y su obra; base a partir de la cual podemos percibir los diferentes puntos de vista bajo los que la pintura novohispana fue considerada como objeto de estudio, y el papel que se asignó a los artistas de fuera de la capital del reino de la Nueva España, así como la manera como Mendoza atravesó este periodo como un seguidor del estilo de Cristóbal de Villalpando.

En el segundo capítulo abordé la interrelación en la zona de trabajo de Miguel de Mendoza, las ciudades de Puebla y Oaxaca, la caracterización de cada espacio geográfico y con especial énfasis en la Mixteca,

² Aunque ciertamente la escasez de estudios sobre la pintura de Puebla ha hecho que la apreciación de la obra se hiciera en base a comparaciones más que en referencias de investigación previas.

zona en la que se encuentra la mayor parte de su producción artística y conglomerado social muy vinculado con la ciudad de Puebla, lugar en el que el pintor residió por al menos 17 años.

En el tercer capítulo consideré al personaje desde sus relaciones sociales con las élites mixtecas y chocholtecas, el cacicazgo Mendoza y la familia de su esposa, los Neri de la Cruz con quienes se vinculó el pintor al establecerse en esa zona; así como los nexos políticos que ésta realizó y de los cuales algunas imágenes del pincel de Mendoza dieron cuenta.

En el cuarto capítulo abordé las características de la obra de Miguel de Mendoza, su relación con el estilo artístico de finales del siglo XVII en Puebla, así como la interrelación con otros artistas, los ecos de los artistas europeos presentes en Puebla desde el siglo XVII, los artistas de la ciudad de México que cumplieron encargos para su catedral, templos y órdenes religiosas, así como los propios artistas poblanos con los que Mendoza convivió.

Este trabajo ahora finalizado no habría sido posible sin un grupo de instituciones y personas quienes contribuyeron en gran medida para concluirlo. Quiero agradecer en primer lugar a la dra. María Isabel Grañén Porrúa por el permanente apoyo que me ha brindado, tanto de manera individual, con su confianza y aliento, como a través de la Fundación Alfredo Harp Helú, por la oportunidad de formarme primero como especialista y ahora como maestra en Historiadora del Arte; así mismo a Jaime Cuadriello por su guía académica y su amistad invaluable.

De manera particular agradezco a la dra. Paula Mues Orts, por la luz que vertió en esta investigación, por el cuidado metodológico, el aliento constante y su amorosa y lúcida guía a través de la cual Miguel de Mendoza emergió en como una figura de la pintura novohispana, a mi comité tutorial, al maestro Rogelio Ruiz Gomar por sus valiosos comentarios sobre esta investigación, de manera especial por la atenta y cuidadosa lectura de cada capítulo de esta tesis; así mismo a la confianza y aliento del dr. Pablo Amador Marrero; a los tres por su disposición para compartir y discutir las ideas que dieron forma a esta investigación.

A la dra. Deborah Dorotinsky coordinadora del posgrado en Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de esta universidad, por todo su solidario apoyo en las etapas de esta tesis, así mismo al personal administrativo de la coordinación, en especial a: Brigida Pliego y a Héctor Ferrer por su cordial y atenta colaboración en trámites y procesos; a la maestra Angélica Velásquez Guadarrama, secretaria académica del posgrado por su guía didáctica y permanente apoyo desde los inicios de mi formación académica en esta disciplina, así mismo por su confianza y paciencia para con mi trabajo de investigación.

A los colegas, historiadores y fotógrafos quienes generosamente compartieron sus proyectos, descubrimientos e imágenes para la propuesta desarrollada en esta tesis; al programa de catalogación de bienes muebles en recintos religiosos y a la maestra Gabriela García Lascurain, por compartir los hallazgos de las obras de Miguel de Mendoza en la Mixteca de Oaxaca, al dr. Sergio Navarrete Pellicer del Instituto de Investigaciones y estudios superiores en antropología social, Unidad Istmo y al proyecto Ritual Sonoro Catedralicio por el apoyo y la confianza que siempre tuvo para con este estudio, a la restauradora Magdalena Castañeda por la imagen y el hallazgo de una obra de Miguel de Mendoza en Coixtlahuaca, a Eumelia Hernández por su generosa colaboración con las imágenes de la obra de Miguel de Mendoza para el catálogo de esta tesis, del mismo modo a la maestra Davy García Caballero autora de un grupo de imágenes de las obras de Mendoza en la Mixteca.; así mismo a Gibrán Morales también por su trabajo fotográfico de la obra de Mendoza en Tejupán y en Yanhuitlán. De manera especial a Eduardo Limón, por su amistad e interés en Miguel de Mendoza y por su valiosa colaboración como autor de las imágenes de de la obra de Miguel de Mendoza en Puebla.

Mis agradecimientos también a los párrocos y autoridades municipales que me permitieron el acceso a sus archivos y templos, en primer lugar al pbro. Guillermo Hernández Flores del Templo de la Luz en Puebla quien amablemente nos permitió registrar la obra de Miguel de Mendoza que ahí se encuentra, así mismo al pbro. Mario Gaudencio González Herrera del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca por permitirme el acceso al archivo parroquial en el que se encuentran los testimonios de la vida sacramental del pintor durante su estancia en la Mixteca; al presidente municipal de San Cristóbal Suchixtlahuaca, profr. Álvaro Pérez por el acceso a los archivos municipales y al templo para registrar las obras del artista ahí resguardadas.

De manera personal a mis hijas Paula Maríntia y María Serena, por su amor y constante apoyo en este largo camino, por las transformaciones que juntas experimentamos. Así mismo a la memoria de mis padres profesores, Guadalupe Santos y Pedro Jiménez Ramírez.

Perla Jiménez, enero del 2013

Capítulo I. La construcción del personaje

1.1 Don Miguel de Mendoza desde la historiografía

Don Miguel de Mendoza fue reconocido como pintor novohispano desde el siglo XIX por su serie de la *vida de la Virgen* en la parroquia de La Luz en Puebla y atravesó el siglo XX con un reconocimiento marginal como pintor de provincia. Primero como poblano, pero luego por algunas obras suyas localizadas en parroquias de la Mixteca, su identidad se asumió oaxaqueña. Su lenguaje plástico, cercano al de Cristóbal de Villalpando, pleno de luz y fuerza expresiva en sus personajes, le mereció altos calificativos a su obra en el siglo XIX; no obstante, el siglo XX derivó en considerarlo un seguidor mediano del maestro Villalpando. Su peculiar modo de firmar, *Don Miguel de Mendoza* a través del cual el artista evidenció su identidad indígena, generó largas explicaciones por algunos de los primeros autores que lo abordaron

Más que el estudio de un pintor del que prácticamente no había datos, la historiografía construyó un personaje, entre otras razones por la ausencia de estudios regionales de la producción artística novohispana. En este primer capítulo revisaré las fuentes que en los siglos XIX y XX contribuyeron a perfilar a Miguel de Mendoza desde su cercanía con Cristóbal de Villalpando y su identidad de indio cacique.

1.1.1. Siglo XIX

En la segunda mitad del siglo XIX se escribieron los primeros textos sobre artistas, pintura y escultura del periodo novohispano. Bajo títulos y formatos diversos, sus autores José F. Bonequi, Rafael Lucio, José Bernardo Couto, Bernardo Olivares y Agustín F. Villa, publicaron sus noticias, diálogos, álbumes y apuntes, en los que condensaron sus conocimientos sobre los artistas plásticos en las ciudades de Oaxaca, México, Puebla y Guadalajara. Con la excepción de Couto, todos incluyeron a Don Miguel de Mendoza en sus obras. De estos primeros escritos data el reconocimiento a su obra y la leyenda sobre su identidad.

La primera referencia sobre el pintor Miguel de Mendoza, si bien inédita, corresponde al manuscrito: *NOTICIA de los pintores y escultores que han ejecutado obras en la capital y en algunos lugares del Estado de Oaxaca, con expresión de los que existen dichas obras*,³ que en 1862 redactó el pintor vecindado en Oaxaca, Francisco

³ Francisco Bonequi, *Noticias de los pintores y escultores que han ejecutado obras en la Capital y en algunos lugares del Estado de Oaxaca con expresión de los que existen dichas obras*, 1862, fondo Luis Castañeda Guzmán, Biblioteca fray Francisco de Burgoa. 539/C19, foja 1-9.

Bonequi⁴ como parte de la comisión especial que le confió el encargo de la Dirección del Instituto de Ciencias y Artes del Estado, en su carácter de profesor de dibujo de su academia.⁵

El manuscrito está organizado en cuatro apartados: pintores, cuadros de pintura, academias y noticias de las obras de escultura que existen en algunos templos y son notables por su mérito. Menciona a nuestro pintor en el primero y segundo de ellos:

[...] Don Miguel de Mendoza.- D. Miguel de Mendoza, natural de la Mixteca, no se sabe afirmativamente de que punto fue pero en un cuadro que existe en Teposcolula lo firmó diciendo “natural de estas mixtecas”, las que enriqueció con bellísimas pinturas, como lo es la vida de San Vicente en el bajo claustro del convento de esa parroquia y todos los templos de aquellas poblaciones [...].⁶

Debajo del coro bajo de San Francisco hay un cuadro grande de medio punto, pasaje de la Biblia; Josué en el acto de suspender la carrera del sol, pieza interesante y no está firmada; parece ser de Don Miguel de Mendoza, *cuadro de mucho afecto y ejecución*.

En la entrada del claustro de este convento existía un cuadro de Jesucristo sentado en una peña, esperando que lo crucificaran, obra de Mendoza, *de muy valiente ejecución*, en composición dibujo y colorido, aunque estaba injuriado por la intemperie, sin embargo de esto, conserva su mérito.

En la Iglesia del Hospital de Betlém en el retablo de San Miguel hay un cuadro que representa a este arcángel de tamaño natural *obra muy admirable* del pintor Mendoza.

En la villa de Etila, en el retablo mayor del templo principal el martirio de San Pedro, primer apóstol, cuadro de 7 a 8 varas de altura, las figuras de tamaño natural, es obra del maestro Mendoza, *pintura de inestimable valor, en ella se manifiesta todo el fuego del carácter que anima las pinturas de este artista*, es un cuadro acabado y muy completo, muy conservado y no ha desmerecido nada

En la galería de pinturas del instituto del Estado [...] Idem. *Dos cuadros de tamaño natural* que representan el martirio de San Felipe de Jesús, *muy buenos, tienen todo el estilo de Don Miguel de Mendoza*.⁷

El escrito de Bonequi constituyó uno de los primeros estudios regionales, aunque no exhaustivo, del arte novohispano en Oaxaca. Sus recorridos por los principales pueblos de Oaxaca en especial de la Mixteca hicieron posible que identificara ahí un grupo de obras firmadas por don Miguel de Mendoza hoy perdidas. Contribuyó también a definir la identidad de Mendoza como pintor Mixteco cuando dio cuenta de la inscripción “natural de estas mixtecas” que localizó en un cuadro firmado por el artista en Teposcolula. Esta identidad se consolidó a partir de la inclusión de ese dato en una nota escrita por Xavier Moysen en el libro *Pintura Colonial* de Manuel Toussaint que el mismo Moysen editó.⁸

⁴ *Ibidem.*, pp. 6-8. “El que suscribe José F. Bonequi, discípulo de la Academia del Instituto hizo su carrera por sí; estuvo en la academia de S[an] Carlos en México, en 1840 y por falta de recursos se trasladó a esta ciudad; continuó haciendo sus estudios hasta llegar a un grado del cual no le es permitido calificarse: solo puede decir que hoy es actual catedrático del Instituto de Ciencias y Artes del Estado, lo es también del colegio seminario del mismo, y director del ramo en varios establecimientos particulares de educación. Existen varios cuadros de éste en poder de algunos particulares”. Contamos con pocos datos sobre este pintor, al parecer de origen italiano, y diputado local en 1869. Agradezco al maestro Francisco José Ruiz Cervantes que me haya proporcionado el dato sobre la actividad política del pintor.

⁵ *Ibidem.*, foja. 9, Nota del Lic. Jorge Fernando Iturribarria, transcriptor del manuscrito en posesión del licenciado Luis Castañeda Guzmán.

⁶ *Ibidem.* foja 1-3.

⁷ *Ibidem.* fojas 3-4. Las cursivas son mías.

⁸ Toussaint no localizó ninguna de las obras consignadas por Bonequi, pero sí encontró, en cambio otras obras suyas, y completamente en la región de Oaxaca, así como un cuadro de Ánimas en Ixcatlán, firmado, pero con la fecha ilegible. El investigador Xavier Moysén, quien fuera su editor, firmó la nota num. 7 al pie de la página 270,

La valoración artística que Bonequi hizo sobre las obras de arte ubicadas en iglesias y conventos, muestran los intentos de su autor por construir un prestigio artístico a la región de Oaxaca, al equiparar a sus pintores con los pintores de la ciudad de México de reconocido prestigio: Correa,⁹ Miguel Cabrera, José de Páez, Calderón,¹⁰ el padre Chávez,¹¹ Marcial de Santaella, Castillo,¹² Isidro de Castro y don Miguel de Mendoza. Menciona constantemente al pintor mixteco como autor de obras en iglesias y colecciones como ejemplo de estilo y calidad artística; a falta de firma sus atribuciones las define en base a “el buen estilo de Mendoza”. Prestigio que se extendería a la generación de artistas a la que Bonequi perteneció y al trabajo que él desarrollaba en la academia de dibujo en el Instituto de Ciencias y Artes del Estado.

Lucio Nájera (1819-1886)¹³ autor del primer compendio sobre pintura novohispana publicado en México, reconoció en su obra de 1864 a Miguel de Mendoza como uno de los pintores *de más mérito* por las obras que de él vio en Puebla y México. En Puebla identificó la serie de *la vida de la Virgen* y en México una obra firmada y fechada en 1830.¹⁴ La mención a su obra le asignó prestigio si bien no lo consideró un artista preponderante. La peculiar manera de firma de Don Miguel de Mendoza, fue de su interés y la explico bajo el supuesto –no comprobado- de un privilegio otorgado por gracia real derivada de un regalo que el propio pintor le habría hecho al rey.¹⁵

El carácter individual y la ausencia de una disciplina rectora en los estudios de historia del arte en este siglo XIX hizo que la historiografía sobre nuestro artista haya sido dispersa e inconexa. Así la obra *Apuntes Artísticos sobre la Historia de la Pintura en la ciudad de Puebla por el Profesor D. Bernardo Olivares Iriarte*, -

indicando que la obra de Teposcolula ha sido vista solo por Bonequi, aunque mantuvo la identidad de Mendoza como “originario de la mixteca”. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, pp. 182 y 270.

⁹ El autor no especifica si Juan, José, Nicolás o Miguel Correa.

¹⁰ Bonequi no da más datos sobre este pintor, solo lo identifica como Calderón-. Podría tratarse del pintor Pedro López Calderón, al parecer originario de Oaxaca pero activo en la ciudad de México. Agradezco al maestro Rogelio Ruiz Gomar esta información sobre el pintor.

¹¹ Esta es la única fuente sobre este pintor y su autor solo lo identifica de este modo.

¹² Castillo es la única referencia que tenemos hasta ahora sobre este pintor, aunque podría tratarse del pintor poblano José Castillo identificado por Bernardo Olivares y Francisco Pérez Salazar y activo a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

¹³ Rafael Lucio Nájera.- Médico. Nació en Jalapa, Veracruz. Después de estudiar en San Luis Potosí pasó en 1838 a la ciudad de México ingresando en el Establecimiento de Ciencias Médicas. En 1841, todavía estudiante, gana por oposición la plaza de ejercicios prácticos de medicina operatoria. En 1842 obtuvo su título y apenas recibido fue nombrado director del Hospital de san Lázaro, cargo que desempeñó durante 17 años.[...] Director de la Escuela de Medicina en 1873 y en 1885. [...] Hombre de sensibilidad artística, reunió una valiosa colección de cuadros famosos que pasaba en su tiempo por ser de las mejores del país. [...] Autor de: “Reseña Histórica de la Pintura Mexicana en los siglos XVII y XVIII”, México 1864. *Diccionario Porrúa, Historia, biografía y Geografía de México*, director de la quinta edición Miguel León-Portilla, corregida aumentada y con un suplemento, México, Editorial Porrúa, 1986, Vol. 3. p. 1714.

¹⁴ Rafael Lucio, *Reseña Histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, Primera edición 1864, México, oficina de la secretaria de fomento, 1889, pp. 5, 7, 8-9, 14.

¹⁵ Esta explicación pudo ser válida en el siglo XIX, sin embargo actualmente es insostenible.

publicada en Puebla en 1874 por el escultor Bernardo Olivares Iriarte (1814-1876),¹⁶ incluyó a Don Miguel de Mendoza como artista poblano:¹⁷

Indio noble o cacique, a si mismo se titulaba Don, en su tiempo, que no les era permitido tomar el distintivo más que a los nobles. Con grandes letras se firmaba “Don Miguel de Mendoza, fecit”. Son buenas sus obras y *del mejor estilo de la escuela mexicana. Pintaba con suma facilidad por el rumbo y la manera de Villalpando*, pero hay cosas superiores en colorido y tintas; *buscaba un buen efecto* en los toques oportunos, pero no fiaba a esto solo el mérito de sus obras, *las acababa con suma diligencia*, y en *pinturas chicas* hemos visto *piezas de verdadero mérito*, quizá este pintor tuvo la oportunidad de ver las láminas de la vida de la Virgen, que los inteligentes reputan de Rubens, que fueron del señor Obispo Campillo [...].

En la iglesia de la Virgen de la Luz, esta una colección de cuadros con la vida de la Virgen, no es lo que más nos ha gustado de este autor, mas nos ha complacido un Cenáculo que tiene una persona que vive en el barrio de Santiago. También un cuadro de Santa Olaya.¹⁸

La obra de Olivares, escrita desde el punto de vista de un artista, está inspirada en la obra de Couto.¹⁹ Está inscrita en el proceso de valoración de la pintura novohispana derivada de la nacionalización de los bienes de la iglesia y la pérdida que ello implicó;²⁰ y en el reconocimiento de la importancia y calidad de la obra artística albergada en iglesias y conventos de Puebla.

Don Miguel de Mendoza al lado de Diego de Borgraf, José del Castillo, fray Diego Becerra, Juan Tinoco, Pascual Pérez, Bernardino Polo, José Rodríguez Carnero, José Joaquín Magón y Pablo Talavera, son identificados por Olivares como los artistas “más notables” de Puebla.²¹ Sobre Miguel de Mendoza, destaca en su comentario la identidad de indio cacique y la valoración que hace de su obra a la que califica como *buena*, y *del mejor estilo de la escuela mexicana*.

El trabajo de Bernardo Olivares pese sus imprecisiones discutidas por los historiadores e historiadores del arte del siglo XX, tiene el mérito de la primicia, y del mismo modo que Francisco Bonequi en Oaxaca, identificó y valoró las obras de arte de Puebla bajo criterios personales. En ese contexto, la

¹⁶ En el estudio preliminar de la edición reciente preparada por el Efraín Castro Morales y que conocemos como Álbum Artístico 1874 se precisan, con fuentes documentales, los datos de identidad de este artista, quien en su manuscrito asignó un apartado a su padre Don Bernardo y Ramos y a él mismo. Glosó a continuación los datos más importantes. Bernardo Olivares Iriarte, nació y murió en la ciudad de Puebla, su nombre real fue: Bernardo María del Loreto, “cuarto de ocho hijos”, del matrimonio de José Bernardo Olivares igualmente escultor y María de la Concepción Uriarte. Estudiante de la Academia de Bellas Artes de Puebla y expositor en ella desde 1827, fue maestro de dibujo ahí mismo de 1865 hasta 1873. Desde 1872 propietario de un gabinete de dibujo para niñas y señoritas, “la primera de este tipo que funcionó en la ciudad de Puebla”. Fue escultor de obras religiosas, director de las obras del Paseo Nuevo (hoy Paseo Bravo), y autor de dos esculturas, actualmente desaparecidas, que representaban al general Antonio López de Santa Ana Falleció el 6 de julio de 1876 “del hígado” a la edad de sesenta años, fue sepultado en el atrio del templo de San Juan del Río, aclara el mismo Castro con base en el acta de defunción respectiva. Bernardo Olivares Iriarte, *Album artístico 1874*, Edición, introducción y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado, Secretaría de Cultura, 1987, pp. XX-XXXIII; 30-32, 37-45.

¹⁷ *Ibidem.* pp. 103-105. Apartado *Catálogo de los pintores de quienes se han visto obras en esta ciudad de Puebla*.

¹⁸ *Ibidem.*, pp. 96. Las cursivas son mías.

¹⁹ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 121. Aunque ciertamente este autor no menciona en su obra a Miguel de Mendoza.

²⁰ El autor afirma haber hecho las observaciones del acervo artístico de las iglesias y conventos poblanos alrededor de 1850. Bernardo Olivares, *Op. Cit.* p. 101.

²¹ *Ibidem.*, p. 99.

identidad de indio cacique que atribuyó a Miguel de Mendoza, es válida merced a la cercanía familiar con ese título²² y el uso del término “escuela mexicana” con el que calificó la obra de Miguel de Mendoza operó como un intento de categorización del arte producido en Puebla desde la época novohispana.²³

La cercanía estilística entre la obra de Miguel de Mendoza y la de Cristóbal de Villalpando,²⁴ fue un argumento con el que definió alta calidad a su obra artística, aunque también empleó esa valoración para otro artista contemporáneo de Mendoza, José del Castillo,²⁵ lo que da también una idea de la fuerza que la obra de Villalpando imprimió a la pintura poblana para una generación de artistas. Sin embargo la historiografía del siglo XX se centró en la figura de Villalpando y sus seguidores pasaron a ser discípulos de segunda línea con respecto al maestro.

Los *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura*, de Agustín F. Villa (1828-1893)²⁶ que publicó, en Guadalajara en 1879;²⁷ incluyó a Miguel de Mendoza con una referencia muy similar a la publicada por Bernardo Olivares:

Indio noble cacique que siempre se firma con el título de Don. A consecuencia de su posición social, sus obras son escasas pero *notables, excediendo a las de Villalpando* por su colorido y entonación; y además de la *destreza* con que las ejecutaba, *revelan suma diligencia* en su acabado, produciendo efectos muy notables. Sobresalió especialmente en las obras pequeñas, que son muy numerosas y se encuentran en Puebla. Floreció a principios de este siglo [XIX].²⁸

Este autor atiende las mismas características de identidad, capacidad artística y área de trabajo para Mendoza, y agrega una valoración discutible a su obra: lo coloca por encima de Cristóbal de Villalpando. El carácter autodidacta del autor, explica la afirmación que hizo sobre la obra Mendoza

²² Su padre José Bernardo Olivares Ventura manifestó ser indio cacique al momento de su matrimonio y en el bautizo de cuatro de sus hijos. *Ibidem.*, p. XXVII.

²³ El autor también empleó ese término como sinónimo de *maniera* o *estilo* para la obra de artistas del siglo XIX. Así lo expresa el autor cuando consigna “Damos fin a estos apuntes con los dos últimos artistas que practicaron su profesión en esta ciudad, según el carácter o manera a lo que se llama “Escuela Mexicana”, que llegaron a nuestros días. [Miguel Jerónimo] Zendejas [...] y don Salvador [del Huerto]”. *Ibidem.*, p.99.

²⁴ Cristóbal de Villalpando tuvo una presencia importante en Puebla, sus trabajos de *la Transfiguración* en 1683 y la cúpula del altar de los reyes de su Catedral en 1688 y una serie de tres óleos pintados sobre lámina de cobre para la capilla del ochavo, uno de ellos firmado en 1689, han sido significativos también para pintura poblana. Sin descontar otras obras que hizo para las iglesias de la ciudad y el estado. Agradezco al maestro Rogelio Ruiz Gomar los datos referentes a la serie pintada sobre lámina de cobre del ochavo de la catedral que ayudan a enmarcar temporalmente el papel de Villalpando en la pintura poblana.

²⁵ Bernardo Olivares, *Op. Cit.* p. 92.

²⁶ Este autor nació y murió en Guadalajara, Jalisco. Se educó al lado del sabio y filólogo Fr. Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera (vid.) Llegando a ser un notable humanista y profundo conocedor de las ciencias eclesiásticas, sin que su vasta erudición le alejara del cultivo de las bellas artes. Escribió y publicó varias obras, entre ellas: *Breves apuntes sobre la antigua Escuela de Pintura en México*. Guadalajara 1879 cuya 2ª edición publicó su hijo D. Luis en 1919 con un prólogo y notas de D. Alfonso Toro. *Diccionario Porrúa, Historia, biografía y Geografía de México*, director de la quinta edición Miguel León-Portilla, corregida aumentada y con un suplemento, México, Editorial Porrúa, 1986, Vol. 3, p. 1068.

²⁷ Agustín F. Villa, *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura.*, México, Don Quijote, 1919, p. 49. Primera edición, 1879.

²⁸ Agustín F. Villa *Op. Cit.* p. 49. Las cursivas son mías.

con respecto a la de Villalpando. El valor de esta publicación, a mi juicio, estriba en su carácter provincial y norteño que hace partícipe a Guadalajara de la escena artística desde la época novohispana.

El reconocimiento a Miguel de Mendoza en el siglo XIX por cuatro de los cinco estudios que sobre pintura novohispana se hicieron en México entre 1862 y 1879, aún desde menciones discretas, lo colocan como un pintor trascendente. Tres características son constantes en su valoración: es un pintor indio cacique, su obra se encuentra en Puebla, la Mixteca y Oaxaca y la alta calidad de su obra lo acerca a la pintura de Cristóbal de Villalpando.

Las transformaciones artísticas y políticas de ese siglo hicieron necesario valorar la pintura y escultura del periodo *colonial* como un soporte para el nuevo arte que las academias están creando y en el caso de los artistas como un enlace que legitimara su importancia social. La vastedad de esa producción artística hizo necesario categorizarlo y definirlo desde términos como *Escuela mexicana*, que se sigue empleando sin definirse totalmente.

1.1.2 Siglo XX

El arte *colonial* fue estudiado desde principios del siglo XX con perspectivas históricas.²⁹ La historia del arte como disciplina se consolidó en ese siglo y abordó la producción artística novohispana en estudios amplios y específicos sobre algunos de sus pintores. En ellas se privilegió el estudio del arte creado en las ciudades de México y Puebla, por considerarse las ciudades principales.

Miguel de Mendoza formó parte del apartado de pintura en la primera obra que organizó y clasificó el patrimonio artístico novohispano: *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821)*³⁰ de Don Manuel Romero de Terreros (1880-1968).³¹ Historiador mexicano formado en Inglaterra, cronista, investigador y profesor universitario. Este autor estructuró su obra en tres áreas temáticas, arquitectura, escultura y

²⁹A diferencia del XIX los investigadores e historiadores buscaron matizar sus estudios a través de herramientas metodológicas que les hizo generar estudios con nuevas perspectivas.

³⁰ Esta obra la escribió su autor a petición de la Facultad de altos estudios de la Universidad Nacional, como el mismo consigna en sus primera páginas; por su capacidad de englobar todos los aspectos del arte creado en la Nueva España durante el periodo al que alude sus título ya desde sus contemporáneos fue reconocida por su claridad y fortaleza documental y analítica. Manuel Romero de Terreros, *Historia sintética del arte Colonial (1521-1821)*, México, Porrúa hermanos, 1922.

Se realizó una segunda edición revisada de su *Historia sintética...* en 1951, bajo el título *El Arte en México durante el Virreinato*, pero en ella no se menciona ya a nuestro autor, en cambio si menciona a Diego de Mendoza, como presunto suegro del pintor Cristóbal de Villalpando.

³¹ Manuel Romero de Terreros fue Miembro de número de la *Academia mexicana de la historia*. Investigador de historia, literatura, numismática, genealogía y heráldica, paleografía y bibliografía. Profesor de literatura inglesa y mexicana. Conocedor y coleccionista de pintura del renacimiento al siglo XIX. Miembro investigador del *Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México*. Algunas de sus obras más importantes son: *Bibliografía de los cronistas de la ciudad de México* (1926), *La bibliografía de Luis Lagarto* (1950), *Historia sintética del arte colonial* (1922) y *El arte en México durante el Virreinato* (1951) y *Paisajistas mexicanos del siglo XIX* (1943).

pintura.³² En el apartado de pintura,³³ que privilegió la producción del siglo XVI, reconoció a la ciudad de Puebla como una metrópoli artística e incluyó a un grupo de siete artistas que consideró los más representativos de esa ciudad, tres europeos Diego de Borgraf, Pedro García Ferrer y Fray Diego Becerra; y cuatro poblanos: “Don Miguel de Mendoza, Joaquín Magón, Miguel Jerónimo Zendejas y Luis Rodríguez Alconedo”.³⁴

La mención sobre Miguel de Mendoza es más bien escueta y repite los elementos definidos en el siglo XIX: “indio cacique, siguió las huellas de Villalpando, suya es la vida de la Virgen de la iglesia de la Luz”,³⁵ pero su inclusión en el grupo de pintores poblanos denota la cercanía de su obra con el grupo de artífices a quienes desde el siglo XIX se les reconoció identidad artística poblana, asociada o derivada de la identidad que reconoció para la Nueva España la cual señala “tuvo una verdadera escuela de pintura con características propias”.³⁶

Francisco Pérez Salazar (1888-1941),³⁷ en la tercera década del siglo XX publicó diversos títulos sobre historia y arte de Puebla, entre ellos dos versiones de su *Historia de la pintura en Puebla*,³⁸ obra que estudió el arte conservado en iglesias y colecciones del estado y a los artífices que participaron en dicha tradición.³⁹

En su obra capital para la historia del arte de Puebla, Pérez Salazar, abogado poblano, poeta, escritor, coleccionista y miembro de la Academia de historia mexicana, abordó sobre todo la obra pictórica

³² Manuel Romero de Terreros, *Op. Cit.*, p. 64. El último apartado reconoce las artes *menores* y las incluyó como manifestaciones artísticas igualmente significativas de este periodo histórico.

³³ *Ibidem.*, p. 64. *Pintores primitivos, Los pintores del siglo XVI, Apogeo de la pintura, Decadencia del arte, Pintura en Puebla, y La iluminación y la miniatura.* Esta clasificación denota una apreciación del trabajo artístico que reconoce inicio, cima y *decadencia* del arte de la pintura, que será seguido por Toussaint.

³⁴ *Ibidem.*, p. 64.

³⁵ *Ibidem.*, p. 64.

³⁶ *Ibidem.*, p. 49-50. Sobre ella acota que “Fue en el siglo XVI cuando empezó a desarrollarse el arte pictórico en México, la única de las colonias españolas que tuvo una verdadera escuela de pintura con características propias”.

³⁷ Nació en la ciudad de Puebla, abogado de profesión, conocedor de historia y arte de Puebla, dueño de una importante pinacoteca de pintores novohispanos. Autor de *Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época Colonial, Talleres Gráficos de la Nación México 1923, El grabado en la Ciudad de Puebla de los Angeles, Impresores de Puebla en la época Colonial sobretiro de la obra IV Centenario de la imprenta en México.* Su obra sobre la pintura de Puebla mereció los elogios del Historiador del arte Manuel Toussaint, por la precisión y cuidado en los datos que divulgó.

³⁸ Esta obra, como aclara en la Introducción de la tercera edición Elisa Vargaslugo correspondió a un paso considerable en el tratamiento de la pintura poblana. “Tanto la primera edición de 1923 titulado *Algunos datos para la historia de la Pintura en Puebla* como *La pintura en Puebla*, editada en 1926 fueron folletos breves, no considerados preámbulos de de la obra de conjunto que quiso realizar”. La consultada para esta tesis fue tercera edición. Francisco Pérez Salazar, *Historia de la Pintura en Puebla*, edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo, revisión y notas de Carlos Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

³⁹ Los datos del archivo del Sagrario de las ciudades de México y Puebla y del Archivo de Notarías han sido confirmados y ampliados por investigadores subsecuentes, lo que confirma la calidad de su investigaciones, reconocidas ya por Manuel Toussaint en las dos obras en las que abordó la pintura *colonial* de Puebla.

desarrollada del siglo XVI al XIX.⁴⁰ Hago hincapié aquí en un grupo de artistas de la transición del siglo XVII al XVIII a la que describió así:

Los últimos años del siglo XVII y los primeros del siglo XVIII fueron propicios para las bellas artes en Puebla [...]. *En esta época florecieron también los mejores pintores genuinamente poblanos*, los que sin olvidar por completo la técnica el colorido y la iluminación de los viejos pintores españoles, empezaron a pintar con algunas características propias del medio en que se formaron, especialmente la luz más o menos brillante en todos los planos, y de colores más o menos vivos. *Sus pinturas*, en lo general, *no pueden considerarse perfectas, y son*, por lo común, *amaneradas. Sin embargo estos pintores tienen el mérito de haberse formado casi por sí solos, sin maestros y sin escuela* con unos cuantos modelos y no siempre muy perfectos⁴¹.

Dentro de los *siete notables pintores genuinamente poblanos* ubica a, Gaspar Conrado, José del Castillo, Cristóbal de Talavera, Bernardino Polo, Juan de Villalobos, Pascual Pérez y Antonio de Santander. Y aunque excluyó en él a Miguel de Mendoza, siguió el criterio de cercanía estilística de éste con Cristóbal de Villalpando “el mejor pintor de su época que pintó en Puebla obras importantes con originalidad y destreza”⁴² enunciada por Bernardo Olivares. Aunque la justificó con el discutible argumento de una cercanía familiar y una formación común impartida por el pintor Diego de Mendoza⁴³ a los dos artistas, así lo escribió:

Cristóbal de Villalpando casó en México el dos de junio de 1669, con María de Mendoza, hija de Diego de Mendoza y de Margarita Corquera; [...]. *Este Diego de Mendoza, su suegro*, fue sin duda, aquel maestro de pintor del mismo nombre y apellido que valorizaba unos cuadros en la ciudad de Angélica, por el año de 1685, *y padre quizás también, de don Miguel de Mendoza, otro pintor de quien dice el señor Olivares que fue indio cacique que pintó poco*, y entre esto poco, unos cuantos cuadros de la vida de la Virgen, que se conservan en el santuario de la Luz de Puebla, firmados en 1737, *que pintaba con suma facilidad y a la manera de Villalpando. Esta rara coincidencia entre la manera de pintar y comunidad de apellidos me hace suponer que puede haber sido de la misma familia, que la esposa de Villalpando, y tal vez su discípulo o ambos de Diego de Mendoza*; este Diego caso en Puebla el 20 de febrero de 1689 (probablemente en segundas nupcias), con María Vega. En el acta correspondiente se le designa como maestro de pintor, castizo, natural de Tlaxcala e hijo natural de Magdalena de Mendoza.⁴⁴

Manuel Toussaint (1890-1955)⁴⁵ ampliamente reconocido como historiador, fundador y segundo director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, definió las

⁴⁰ En su obra menciona treinta y nueve artistas del siglo XVI al XIX, pero en la nómina de pintores identificó a muchos más. Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, pp. 156-215.

⁴¹ Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, p. 75.

⁴² *Ibidem.*, pp. 75-76.

⁴³ Poseemos poca información sobre el desempeño del pintor Diego de Mendoza en cambio está mejor documentada la cercanía personal y artística entre Baltasar de Echave Rioja y Cristóbal de Villalpando. Mientras no se localicen datos más específicos es difícil coincidir con la afirmación de Pérez Salazar.

⁴⁴ Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, p. 76. Durante la investigación realizada en esta tesis, y debido a la escasez de datos, fue imposible confirmar la relación de paternidad supuesta por Pérez Salazar entre Diego de Mendoza y Miguel de Mendoza; sin embargo el origen poblanco que subyace en esta suposición si fue confirmada documentalmente en el registro del segundo matrimonio del pintor en 1704 en la Mixteca de Oaxaca.

⁴⁵ Manuel Toussaint y Ritter (1890-1955) Nació en la ciudad de México y murió en Nueva York Estados Unidos. Poeta, historiador del arte, editor y académico, formó parte del Laboratorio de Arte que se transformó posteriormente en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. Fue miembro de la *Academia Mexicana de la Historia* de 1946 a 1955. En la Facultad de Filosofía y letras de la misma universidad,

bases del estudio y clasificación del arte *Colonial* mexicano, tanto con su trabajo académico como con sus obras *Pintura Colonial en México*⁴⁶ y *Arte Colonial en México*,⁴⁷ aunque también con sus obras propició una visión centralista hacia el arte producido en la capital de la Nueva España y de los artistas que ahí radicaron.⁴⁸

Abordó con diferentes enfoques la obra de Miguel de Mendoza. En *Pintura Colonial de México* confirmó lo publicado por Bernardo Olivares, avaló la cercanía familiar con Cristóbal de Villalpando y reconoció un grupo de pinturas en diferentes lugares del país:

Miguel de Mendoza. Así se firmaba este pintor, de quien solo conocemos unas cuantas obras. El señor Olivares dice que era un indio noble o cacique, por lo que pomposamente usaba el Don y que pinto poco porque su posición era desahogada. *Observa que pintaba a la manera de Villalpando y esto parece cierto*, yo he visto en la Colección Buch un cuadro que representa a San José y el niño firmado por él en 1730, en el que se revela su discípulo pero *de muy inferior en calidad*. En Ixcatlán, Oaxaca, hay un cuadro de Ánimas firmado por él, pero la fecha no es legible. En la colección Barrón había un san José con su firma según lo registra el catálogo. A estos cuadros hay que agregar la *Vida de la Virgen* que está en el templo de la Luz, fechada en 1737 (sic), dos cuadros que cita Olivares: un Cenáculo en poder de un particular y una santa Olalla, firmado en 1723, y una Anunciación bastante débil fechada en 1733, que existe en el museo de Guadalajara, Jal.⁴⁹

Este planteamiento contrasta con lo que publicó en *El arte colonial en México*, donde identificó a Miguel de Mendoza básicamente como un pintor de los pueblos de la Mixteca con obra en Puebla:

Abundan en Oaxaca y en los pueblos de la Mixteca las obras de don Miguel de Mendoza y en un cuadro suyo se lee en la firma “*natural de estas mixtecas*” de modo que no fue poblano, como se creía, y eso explica que en Puebla existan tan pocas obras suyas: yo solo conozco la serie del *vía crucis* en el templo de la Luz, fechado en 1737 y *bastante estimable*. En los imperfectos apuntes del señor Bonequi de Oaxaca, se dice que hay pinturas de Mendoza en Etlá, en Teposcolula, en Oaxaca y en casi todas las poblaciones de la Mixteca.⁵⁰

Así Toussaint expresó en *La pintura Colonial en México*,⁵¹ una apreciación devaluatoria de la obra de Miguel de Mendoza con respecto a la de Cristóbal de Villalpando de quien lo consideró discípulo de *muy inferior calidad*. Sin embargo, es probable que esta descalificación tuviera que ver con la opinión que

fundó la cátedra historia del arte de la Nueva España o Colonial. Recibió en 1953 el doctorado *honoris causa* por la Academia Mexicana de la Lengua.

⁴⁶ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México, Op., Cit.* Esta obra fue escrita antes de *Arte colonial en México*, por lo tanto aunque fue publicada de manera póstuma en 1965, la cito en primer lugar.

⁴⁷ Este libro se editó por primera vez en 1948, la segunda edición, de 1962 contó con un texto escrito por Justino Fernández; la quinta edición correspondió al homenaje realizado por la UNAM al centenario del natalicio de su autor. Esta última es la edición consultada para esta tesis. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

⁴⁸ En *Arte colonial en México* la producción artística de la ciudad de México fue focal en su análisis, en tanto que el resto la incluyó en el apartado, *La pintura en las provincias de Nueva España en el siglo XVIII. Ibidem.* pp. 127-135 y 175-179.

⁴⁹ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México, Op., Cit.*, p. 182.

⁵⁰ Aquí Toussaint expresó dos confusiones con la obra de Miguel de Mendoza, en la primera, denominó *Vía Crucis* a la serie la *Vida de la Virgen* del Santuario de la Luz en Puebla y en la segunda quizá confundió el último número de la fecha, pues la serie está firmada en 1731. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México, Op. Cit.*, p. 178.

⁵¹ Toussaint en el apartado de Villalpando coincide y cita a Pérez Salazar en la coincidencia familiar de Miguel de Mendoza con Diego de Mendoza, con los datos localizados en esta tesis esta información es ahora insostenible. En el capítulo III atenderé con mayor precisión estos hallazgos. Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México, Op. Cit.* p 143.

este autor tuvo de toda la pintura creada en el siglo XVIII novohispano a la que consideró en general como defectuosa e indecorosa.⁵² Sin embargo en *El Arte Colonial en México*, la pintura del mismo siglo le mereció tal atención que la incluyó en tres de las cinco etapas temporales en las que dividió su obra indicando así la complejidad de su producción artística.⁵³

Abelardo Carrillo y Gariel⁵⁴ es otro de los autores que incluyó a don Miguel de Mendoza en su obra *Autógrafos de pintores coloniales*⁵⁵ con dos calcos de su firma en obras localizadas fuera de la ciudad de Puebla, se trata de la *Anunciación* perteneciente al museo de Guadalajara⁵⁶ y la *Visitación*⁵⁷ que registró como perteneciente a la Pinacoteca Virreinal, la cual actualmente se custodia en el acervo del Museo Nacional de Arte. La presencia de Mendoza en esta fuente es importante pues además de que permite comparar el estilo de su signatura con la de otros pintores novohispanos, ofrece una muestra de la presencia de su obra en dos ciudades de importancia.

Así mismo Carrillo y Gariel incluyó a don Miguel de Mendoza en su nómina de pintores novohispanos⁵⁸ atribuyéndole actividad en Puebla entre los años de 1730 a 1737, sin mencionar sus fuentes.⁵⁹ Otros cuatro pintores de apellido Mendoza le acompañan en esa lista, dos de ellos con actividad artística atribuida en Puebla: Diego Mendoza hacia 1685 y Francisco Antonio Mendoza en

⁵² “[...] adolece de los mismos defectos de la de la capital, acentuados a veces hasta lo indecoroso”. *Ibidem.*, p. 179.

⁵³ En esta obra Toussaint atiende la producción artística del siglo XVI al XIX en los capítulos: El arte de la Nueva España en tiempos de la conquista, La Edad Media en México (1519-1550); La colonización en la Nueva España, El Renacimiento en México; El arte en la Nueva España durante la formación de la nacionalidad, el estilo Barroco (1630-1730); Orgullo y riqueza, apogeo del Arte Barroco (1730-1781); e Ideas y realización de la Independencia de México, La Real Academia de San Carlos de Nueva España y el arte Neoclásico (1781-1821). Distingue las creaciones artísticas en cuatro rubros: arquitectura, pintura, escultura y artes menores; y en cinco etapas temporales que no correspondieron a siglos completos; en tres de ellas atendió la producción artística del siglo XVIII. Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México, Op. Cit.*, pp. 301-303.

⁵⁴ Abelardo Carrillo y Gariel, Coahuila 1898, cd. de México 1976. Pintor, restaurador, profesor de historia e investigador, autor de las obras: *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España* (1939), *Técnicas de pintura de Nueva España* (1946), *Autógrafos de pintores coloniales* (1953 y 1972) y *Grabados en la Colección de la Academia de San Carlos* entre otras. En 1926 fue nombrado conservador de las Galerías de Pintura de San Carlos, en 1931 jefe de restauradores en el departamento de Monumentos artísticos de la Dirección de Monumentos Coloniales. Más tarde en 1945 fue nombrado historiador del Museo Nacional de Historia y en 1949 historiador de la Dirección de Monumentos Coloniales. Como profesor se desempeñó en la Escuela Nacional Preparatoria, la Universidad Iberoamericana, el Instituto de Artes de México y otras instituciones. Jorge Alberto Manrique, “Abelardo Carrillo y Gariel (1898-1976)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1977, n. 47, vol. XIII: pp. 133-134.

⁵⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1972 [1953], pp. 81, 82 y 159.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 81.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 82.

⁵⁸ Don Miguel de Mendoza está incluido en esa nómina desde la primera edición del libro en 1953, impreso en tipografía de cursivas, la cual mantuvo para la segunda edición. El autor diferenció la lista de acuerdo a las características tipográficas de la lista: “Versales de primera importancia, cursivas categoría inferior pero todavía estimable y redondas 3ª importancia”. *Ibidem.*, p. 148.

⁵⁹ Lo que sugiere cierta contradicción entre los calcos registrados y la información que consigna en la nómina, sin embargo hay que hacer notar que la importancia de esta obra estriba en el registro e impresión de los autógrafos de los artistas novohispanos, mucho más que la definición de una nómina de pintores novohispanos. *Ibidem.*, p. 151.

1709; José Antonio Mendoza solo aparece con un periodo activo de 1689 a 1697.⁶⁰ En tanto que a José de Mendoza y Moctezuma, último integrante de la lista, le fue registrada actividad en la ciudad de México, con obra signada en el Colegio de las Vizcainas y el templo de la Profesa, atribuida al siglo XVIII.⁶¹ Esta lista es la primera en mostrar un grupo de pintores con similitudes en apellido y zona de actividad, y aunque no afirma la existencia de parentesco entre ellos, por las fechas que les atribuye de actividad artística, si pueden apreciarse tres generaciones de artífices no reconocidos por otra fuente hasta ahora. Será tema de otras investigaciones indagar si se puede o no comprobar su parentesco.

La obra de Miguel de Mendoza tuvo diferente tratamiento en las dos últimas fuentes que consideraré ahora. Se trata en primer lugar de los “Apuntes para una historia del arte de la pintura colonial en Oaxaca”, correspondiente al volumen II de la *Historia del arte de Oaxaca Colonia y siglo XIX*, publicado en 1997 por el Gobierno del Estado de Oaxaca firmado por la dra. Elisa Vargaslugo. A pesar de que Mendoza no está incluido en él, me parece importante mencionarlo, porque este artículo es la primera publicación que intenta mostrar con carácter global el arte *Colonial* del estado de Oaxaca del siglo XVI al XIX; y la ausencia del pintor puede deberse al supuesto origen poblano del pintor y la inaccesibilidad de su obra en la Mixteca.⁶²

Por su parte, el dr. Jaime Cuadriello en el volumen I del Catálogo del Museo Nacional de Arte al comentar la obra de Miguel de Mendoza *La visitación* perteneciente a la colección permanente del mismo museo escribió sobre su autor lo siguiente:

Desde el siglo pasado Bernardo Olivares aseguraba que Mendoza era indio cacique (posiblemente mixteco), por lo que firmaba con el “don” antepuesto a su nombre, y que se inició en la pintura bajo las enseñanzas de Villalpando.

Si esto era un rango de nobleza, en esta obra quedaría ciertamente comprobado, ya que en verdad son muy inusuales las rúbricas con este antefijo. Y aunque en las pocas obras que se conocen de su mano se palpa un pálido reflejo villalpandesco (véase la forma en que están concebidas sus figuras), opinión que ya tenía

⁶⁰ Sobre los pintores de Puebla que comparten el apellido Mendoza, hay pocos datos y obra pictórica. En páginas previas discutimos ya la relación de paternidad de Diego Mendoza con don Miguel, supuesta por Francisco Pérez Salazar y retomada por Toussaint pero improbable con los datos actuales. Para el caso de la dupla de José de Mendoza y Francisco Antonio de Mendoza, el propio Carrillo y Gariel cita como fuente a Agustín Velázquez Chávez, quien afirma la existencia de obra de José de Mendoza en Puebla y de Francisco Antonio de Mendoza en las galerías de la desaparecida colección de La Granja de la ciudad de México, información por ahora no confirmada; por lo tanto tampoco tenemos datos sobre la posible cercanía de estos pintores con Don Miguel. Agustín Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura Colonial mexicana*, editorial Polis, 1939, México, p. 241., citado por Abelardo Carrillo y Gariel, *Op. Cit.*, p. 159.

⁶¹ Esta es la primera noticia que tenemos sobre este pintor; Carrillo y Gariel localizó dos obras firmadas por él, de una de ellas, “el retrato del hermano Camilo Pedro Bote (hacia 1750)” registró el calco de su firma. *Op. Cit.*, p. 159. Quiero apuntar que nuestro pintor bautizó a su primer hijo varón en 1708 con el nombre de Joseph de Mendoza, y así mismo que en los registros bautismales de 1704 don Miguel agregó a su nombre el apellido “y Moctezuma”, por lo que pudiera tratarse de su hijo. Si bien es seductora la idea de que don Miguel de Mendoza hubiera podido crear un linaje artístico, por ahora no contamos con datos suficientes para afirmarlo o descartarlo. Quede este apunte sin confirmar pues realizarlo es un objetivo amplio que excede los límites de esta tesis.

⁶² Elisa Vargas Lugo, “Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca”, *Historia del arte de Oaxaca, colonia y siglo XIX, vol. II*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las culturas, 1997, pp. 11-51, pp. 12- 42.

Manuel Toussaint, no cabe duda que quedo muy a la zaga de las virtudes de su supuesto maestro. En 1737 (sic) Mendoza realizó también un ciclo de la vida de la Virgen para la parroquia del barrio de la Luz en la ciudad de Puebla, en la que esta escena se repite con algunas variantes.⁶³

En la ficha de Cuadriello destaca la definición sobre el origen del pintor con la afirmación de su doble identidad, cacique y mixteco; las cuales se abordan en esta tesis y se confirman, y la finura en la apreciación del trabajo de Mendoza, más allá del pincel y el colorido, pues al observar la forma de componer las figuras tiende una línea que une al maestro (Villalpando) con el discípulo (Mendoza). El juicio sobre Miguel de Mendoza como discípulo inferior de Villalpando se basa también en dos cuestiones: que sobre el supuesto maestro existen estudios a profundidad, que hasta ahora siguen siendo escasos en la pintura novohispana, y que este fue claramente excepcional en el panorama pictórico novohispano.

De este modo la obra de Miguel de Mendoza atravesó los siglos XIX y XX en general con reconocimiento y valoración por su serie de la vida de la Virgen en la parroquia de la Luz en Puebla, citada desde 1874 hasta 1997. La identidad de Mendoza, su origen y ascendencia noble, si bien no interfieren con la valoración de su obra, fue otro de los puntos que generó dudas y justificaciones en los estudios que lo incluyeron. Y a pesar de los diferentes criterios con los que su obra fue valorada, se mantuvo la cercanía estilística con Cristóbal de Villalpando, lo que no es menor mérito, pues al reconocido maestro novohispano se le han identificado pocos seguidores y ningún discípulo comprobado.

Así mismo a través de la revisión realizada aquí, considero que el reconocimiento del arte creado durante los tres siglos del reino de la Nueva España, hizo posible que se crearon algunos conceptos y divisiones que aún se emplean en la historiografía contemporánea como: *escuela mexicana de pintura* y escuela de *pintura poblana*; conceptos sin embargo poco claros, que me parecen insuficientes para abordar la obra de Miguel de Mendoza.⁶⁴

Dadas las características de la producción de Miguel de Mendoza es importante abordarlo desde un estudio regional, pues la escasez de estudios de este tipo para la pintura novohispana ha dificultado la apreciación del arte creado fuera de las ciudades, los cuales como bien ha afirmado Jaime Cuadriello, de hacerse, refrescarían la discusión metodológica de la academia y revisarían los conceptos de la historiografía del arte colonial,⁶⁵ razón por la cual en el siguiente capítulo desarrollaré una propuesta de

⁶³ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, Tomo I*, México, Museo Nacional de Arte, 1999, pp. 121-122.

⁶⁴ Abordaré esta temática en el capítulo II solo para enmarcar la obra de Miguel de Mendoza.

⁶⁵ “Considero que la restitución de las imágenes a su contexto, que se puede concretar mejor con los exámenes regionales, nos trae una corriente de aire fresco a la discusión metodológica en la academia, y revisa, de paso, los conceptos de la historiografía del arte colonial [...]”. Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la*

aproximación para la obra de Miguel de Mendoza creada en los pueblos de la Mixteca Alta de Oaxaca considerando el contexto geográfico y social de su realización, e involucrando las complejas actividades económicas y sociales a través de las cuales la Mixteca, y las ciudades de Puebla y Oaxaca, se interrelacionaron en circuitos regidos por áreas geográficas en las que el arte también participó.

Capítulo II.

Miguel de Mendoza, una propuesta de interacción económica y artística en la región sur de la Nueva España.

Los datos de Miguel de Mendoza ubican su origen en Puebla y su actividad apunta tanto a Puebla como a la Mixteca, lo que hace necesario enmarcar el desarrollo de la región para dar luz a los movimientos del artífice y su tradición plástica.⁶⁶

El reino de la Nueva España a principios del siglo XVIII, se caracterizó por un incremento en la producción de plata, el crecimiento de la industria interna, la ocupación del norte y el renacimiento demográfico.⁶⁷

Esto es importante pues la pintura dio cuenta de los cambios sociales y económicos que experimentó la Nueva España, la cual a su vez se desarrolló de manera heterogénea a lo largo del tiempo y el espacio geográfico. Sin embargo son pocos los estudios que han tomado estas coordenadas. *Las glorias de la República de Tlaxcala, o la conciencia como imagen sublime*,⁶⁸ de Jaime Cuadriello es uno de los ejemplos que proponen un abordaje complejo a la pintura novohispana, desde los múltiples significados de las imágenes para las comunidades indígenas del siglo XVIII; por lo que es un antecedente a considerar para estudiar el trabajo de Mendoza con una propuesta amplia que tome en cuenta las características de la zona en la que se desarrolló y la realidad que le tocó vivir.

De esta forma consideraré para estudiar la pintura de Mendoza los ámbitos económico, social y político de pueblos y ciudades en las que su obra se encuentra y así mismo buscaré entender la pintura desarrollada fuera de la ciudad de México con una mirada regional para mostrar las particularidades del entorno en el que fueron creadas y apreciadas.

Por otro lado la pintura realizada fuera de la ciudad a menudo ha sido calificada como “periférica” en el sentido de que se hizo a expensas o como una copia de la desarrollada en los centros metropolitanos, sin embargo esta calificación resta matices y profundidad a las intencionalidades a las que respondió el arte ubicado en los pueblos, necesariamente diferenciado del de las ciudades por su naturaleza de

⁶⁶ Si bien la historiografía del pintor ha establecido su origen como poblano y mixteco, las fuentes documentales localizadas para esta tesis, han mostrado que el propio artista se afirmó originario de Puebla de los Ángeles.

⁶⁷ David A. Brading, “El mercantilismo ibérico y el crecimiento económico en América Latina del siglo XVIII”, en Enrique Florescano (coord.), *Ensayos sobre el desarrollo económico de México y América 1500-1975*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 303; Citado por Manuel Miño Grijalva, *El mundo novohispano, población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 15.

⁶⁸ Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004.

“singularidad y de dependencia”. El término *escuela de pintura*, empleado por algunos estudios que han abordado la producción artística de Oaxaca y Puebla, no ha sido definido claramente por lo que se ha usado de manera confusa y contradictoria.

A menudo la obra de Mendoza ha sido calificada como *del estilo de Villalpando*, que tuvo como consecuencia destacar su producción artística, aunque también lo convirtió en un seguidor poco hábil del extraordinario maestro novohispano. Es por ello que la producción artística de nuestro protagonista requiere particularizarse sin desligarla de su entorno.

Con respecto al término escuela aplicable a la producción artística de Puebla, Oscar Flores en su artículo *escuela poblana de pintura*, concluyó que el término *escuela*, enunciado originalmente en la historiografía decimonónica para la producción artística novohispana de Puebla “tiene sus antecedentes desde la época virreinal y está ligado íntimamente a los conceptos de *identidad* y *tradición* más que a *estilo* y por lo tanto no considera factible hablar de una escuela poblana de pintura”.⁶⁹

La definición de Flores coincidió con lo dicho por Juana Gutiérrez Haces⁷⁰ en su artículo *Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano, reflexión en dos tiempos*, quien al confirmar el papel fundacional de la obra de José Bernardo Couto en la enunciación del término *escuela*, ligado al *estilo* de un pintor para la producción artística novohispana y decimonónica, afirmó que los escritos de ese autor si bien dieron “a la pintura virreinal su lugar como pasado reconocible, generaron la utilización ambigua de los términos *escuela* y *estilo*”. Con lo que la pintura poblana quedó sin definición clara.

Del mismo modo Elisa Vargaslugo en la introducción a la tercera edición de *Historia de la pintura en Puebla*, afirmó con respecto a la pintura de este centro en el siglo XVIII: “encontramos así, al correr del tiempo, una carencia de energía y calidad en la pintura y una mescolanza de estilos que hace imposible hablar, propiamente, de una escuela pictórica”.⁷¹

En efecto, dado que los conceptos *escuela* o *estilo* resultan confusos de aplicar para particularizar una producción como la poblana de los siglos XVII y XVIII, donde confluyeron múltiples artífices que

⁶⁹ Oscar Flores revisa la historiografía decimonónica y del siglo XX sobre la pintura novohispana y poblana sin definir claramente el concepto para Puebla, y lo liga a identidad y tradición más que a estilo, y asume la necesidad de realizar estudios monográficos comparativos que ayuden a aclararlo. Oscar Flores, “La escuela poblana de pintura, un acercamiento historiográfico”, en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer seminario de pintura virreinal, tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 255-279.

⁷⁰ Juana Gutiérrez Haces, “Tradición estilo o escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano, reflexión en dos tiempos”, *Ibidem*, pp. 37-73.

⁷¹ Francisco Pérez Salazar, *Historia de la Pintura en Puebla*, edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo, revisión y notas de Carlos Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, pp. 7-41, p. 31.

generaron una variedad de elementos reconocibles, los cuales no pueden ser atribuidos a un solo artista o taller, tengo para mí que la obra de Mendoza debe entonces estudiarse desde el concepto de *tradición artística local* desarrollado por Nelly Sigaut,⁷² pues la movilidad de este artista y su producción hace necesario considerar que en él, la tradición artística de la ciudad de Puebla⁷³ operó como una base de aprendizaje que adaptó y transmitió continuamente y, a través de la cual, desarrolló imágenes de alta calidad para los templos de los pueblos de la Mixteca, capaces de expresar sus necesidades dentro del catolicismo.

Por lo tanto es importante mencionar ahora que “la pintura novohispana se integró a la tradición católica occidental y la imagen desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del nuevo formato político-cultural de la vida americana”;⁷⁴ generando así obras “llenas de significados múltiples y que fueron creadas por individuos con intereses vitales no unidireccionales, para el disfrute y uso de una sociedad también variada y compleja”.⁷⁵ La obra de Miguel de Mendoza, sin duda, refleja en sus múltiples temáticas las necesidades de representación y las afinidades de un grupo de pueblos de la Mixteca alta de Oaxaca, que estuvieron relacionados con las ciudades por las actividades económicas que desarrollaban.

El papel de la ciudad definió un ordenamiento económico tanto en la organización de la producción y el trabajo, como en la difusión de políticas e ideas; pues “a pesar de los obstáculos, desde un principio la gran mayoría de las ciudades coloniales cumplió funciones comerciales y administrativas o estuvo ligada a la explotación agrícola y minera, y a la producción artesanal”.⁷⁶ Dentro de este contexto las ciudades impulsaron su zona de influencia mediante la distribución de bienes y servicios a los pueblos y cabeceras indígenas, base del sistema.⁷⁷ Así los pueblos fungieron como centros de abastecimiento de mano de obra para el campo y para la producción de bienes manufacturados. Ambos actores se articularon a través de una red de ciudades grandes, medianas y pequeñas que incluyeron en su área de influencia a pueblos y pueblos-cabeceras indígenas dentro del ordenamiento espacial, económico y político que sus propias prioridades marcaron.⁷⁸

⁷² Nelly Sigaut, "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido", *Ibidem*, pp. 207-253, p. 210.

⁷³ Presumo que Mendoza se formó en la tradición artística poblana, tanto por coincidencias estilísticas que desarrollaré en el capítulo IV de esta tesis, como basada en la propia afirmación del pintor ya comentada en la nota 1.

⁷⁴ Nelly Sigaut, *Op., Cit.*, p. 207.

⁷⁵ Paula Mues Orts, *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 11.

⁷⁶ Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, p. 31.

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 32.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 33.

Esa red se transformó después en un sistema visible y consolidado de ciudades en el que se reconocían jerarquías y ordenamientos, derivados de su importancia económica y en el que la ciudad de México fue el punto nodal. Hacia el sur enlazó, en un área comercial, a las ciudades de Veracruz, Puebla y Oaxaca;⁷⁹ quienes exportaron productos manufacturados y agrícolas sin dejar de estar subordinadas a la ciudad de México.⁸⁰ La Mixteca fue paso y enlace de esa zona, y participó en el comercio con productos agrícolas y ganado menor, integrándose al conjunto y estableciendo relaciones con el exterior.⁸¹

En las ciudades se definieron también los ejes de la organización religiosa. Desde allí se emprendió la misión evangelizadora en el siglo XVI y posteriormente, se clarificaron las diferencias entre el clero secular y el regular en el siglo XVII en Puebla y Oaxaca. Al mismo tiempo, como institución desarrolló actividades educativas, religiosas y de beneficencia y fue uno de los ejes articuladores de la economía y la sociedad colonial.⁸²

Así el poder político y espiritual coincidieron y representaron los mayores intereses materiales en las ciudades y el campo novohispano. En la Mixteca, estas actividades se desarrollaron tanto en las antiguas cabeceras como en los pequeños pueblos y estancias, pues “la existencia de una iglesia en buenas condiciones, con ornamentos necesarios para el culto, con órgano propio y bienes de comunidad”⁸³ fue un argumento esgrimido para solicitar la separación de una comunidad de su cabecera⁸⁴ y asumir por sí mismos ese rango,⁸⁵ por lo que en el siglo XVII se remodelaron y construyeron nuevas parroquias.

A continuación, y en apartados específicos, abordaré dos metrópolis de la región sur con las que se interrelacionó el quehacer artístico de Miguel de Mendoza: Puebla y Oaxaca, así como la Mixteca, zona mayoritariamente indígena, puente geográfico entre ambas ciudades y lugar en el que se localiza la mayor parte de la obra de su obra, con la intención de mostrar el entorno regional que definió la producción de nuestro pintor.

⁷⁹ *Ibidem.* p. 31.

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 32.

⁸¹ *Ibidem.*, p. 14.

⁸² “La época de su mayor auge e innovación por la transmisión de gustos y tecnología europeos a la Nueva España”. *Ibidem.*, p. 49.

⁸³ Edgar Mendoza García, *Los bienes de comunidad y la defensa de las tierras en la Mixteca oaxaqueña*, Senado de la República, México, 2004, p.46-47.

⁸⁴ Pueblo de indios, con asiento de un cabildo y que podía tener uno o más pueblos sujetos dependientes sobre quienes tenía jurisdicción y de quien recibía tributo y trabajo obligatorio.

⁸⁵ “La cabecera de Coixtlahuaca experimentó pocos cambios hasta principios del siglo XVIII. Pero desde 1678 se registraron las primeras solicitudes de separación de varios pueblos, entre los que figuraban Santo Domingo Tepenene, San Miguel Astatla, San Antonio, Santiago Ihuitlán, San Mateo, San Francisco Teopán, San Cristóbal y Santa Cruz. [...]. Tres de estos que pueblos pretendían convertirse en cabeceras, mencionaban la existencia de una iglesia en buenas condiciones”. Edgar Mendoza García, *Op. Cit.*, p. 46.

2.1 La ciudad de Puebla

Fue una de las primeras ciudades novohispanas, fundada en 1531 como un asentamiento para españoles labradores sin encomienda. Desde el siglo XVI, Puebla y sus territorios dependientes (Atlixco, Cholula, Huejotzingo y Tepeaca) constituyeron el centro agrícola más importante del Virreinato; tejidos y harina fueron los productos que guiaron la economía poblana.⁸⁶ Sede ya de la silla episcopal desde 1550⁸⁷ y centro distribuidor de la Colonia por su privilegiada situación geográfica, su actividad agrícola y su pujante actividad mercantil; núcleo urbano, ideal para el asentamiento de órdenes religiosas y la construcción de templos.⁸⁸ Importante centro cultural considerado como: “la ciudad más importante de la Nueva España en la época colonial, rivalizó con la capital en grandeza, esplendor y belleza y en ocasiones ocupaba el primer lugar, cuando a la metrópoli la abatían las inundaciones. Puebla se erguía en limpieza y tranquilidad. Culturalmente tuvo brillo propio y si no contó con una universidad debido a su cercanía con la capital, si pudo vanagloriarse de tener un conjunto importante de colegios, seminarios y escuelas con soberbios edificios, nutridas bibliotecas y competentes maestros. Sus gobernantes y principalmente sus autoridades eclesiásticas se preocuparon siempre por instruir al pueblo y su interés cultural fue intenso”.⁸⁹

Durante el siglo XVII la ciudad registró una importante demanda de obras de arte religioso y suntuario, por lo que muchos artesanos y maestros de diferentes oficios emigraron de la Ciudad de México,⁹⁰ la que por entonces además enfrentaba serias inundaciones. Panorama que además se enriqueció con el arribo de artistas directamente de Europa, España y Flandes, sobre todo durante el obispado de Juan de Palafox para los trabajos de conclusión y ornamentación de su Catedral.⁹¹

Como centro productor Puebla incluyó: trigo, maíz, cebada, alverjón, haba, frijol, chile, azúcar y ganado de cerdo, también manufacturas como textiles de lana y algodón, el jabón y los biscochos.⁹² Lo que la llevó a ejercer un fuerte dominio en su región desde el siglo XVII cuya hegemonía incluyó a la ciudad

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 89.

⁸⁷ Don Joseph Antonio de Villaseñor y Sanchez, *Theatro Americano descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus Jurisdicciones*, en la imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo del Hoyal, impresora del real y apostólico Tribunal de la Santa cruzada en todo este reyno, año de 1746. p. 241.

⁸⁸ Miguel Ángel Cuenya, *Peste en una ciudad novohispana. El Matlazahuatl en 1737 en la Puebla de los Ángeles*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de Puebla, Consejo superior de Investigaciones científicas, <http://estudiosamericanos.revistas.scic.es>.

⁸⁹ Ernesto de la Torre Villar, “Diego Antonio Bermúdez de Castro en la historiografía novohispana”, *Historia Mexicana*, Vol. 39, No. 2 (Oct. - Dec., 1989), pp. 387-416, p. 378.

⁹⁰ Monserrat Gali Boadella, “Juan de Palafox y el arte. Pintores arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox”, *Juan de Palafox y Mendoza y el arte barroco en Puebla, Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Congreso internacional de IV Centenario del nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza, Navarra, Universidad de Navarra.2000, pp. 367-379, p. 354.

⁹¹ Pedro García Ferrer, Diego de Borgraf, Antonio de Santander y Rodrigo de la Piedra son algunos de los artistas europeos que Francisco Pérez Salazar localizó mencionó en su obra. Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, pp. 66-86.

⁹² Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, pp.155-157.

de Oaxaca;⁹³ aunque este crecimiento no fue uniforme, pues “experimentó un violento crecimiento general hasta mediados del siglo XVII, cuando se inició el estancamiento en algunas actividades y decadencia en otras”.⁹⁴ Hacia finales del siglo XVII las plagas y las epidemias la asolaron, primero el chahuistle⁹⁵ que alrededor de 1690 afectó el trigo y el maíz ocasionando carestía y hambre; y poco después en 1694 las epidemias de *matlazahuatl*⁹⁶ y tabardillo causaron gran mortandad⁹⁷. Problemas que se tornaron endémicos en el siglo XVIII durante la década de 1730-1740, cuando nuevamente apareció el *matlazahuatl* diezmando a la población indígena y afectando fuertemente al resto.⁹⁸

Es probable que lo anterior influyera para que desde principios del siglo XVIII Puebla paulatinamente fuera dejando de ser el centro económico de la región, aunque su capacidad todavía encontró nuevas opciones de desarrollo en el hilado y tejido de algodón, la exportación de harinas y la industria tabacalera que la mantuvieron como una de las ciudades más importantes de la Nueva España⁹⁹. Con ella, la Mixteca mantuvo relaciones estrechas permanentemente, tanto por intercambio comercial como por migración a esa ciudad, a quienes la historiografía identificó como constructores de la capilla de los Mixtecos¹⁰⁰ de la iglesia de santo Domingo¹⁰¹ y habitantes del barrio de Analco.¹⁰²

⁹³ Con Oaxaca comerció ganado, algodón, tejidos y grana. *Ibidem.*, pp. 144-145.

⁹⁴ *Ibidem.*, p.158.

⁹⁵ Se llamó chahuistle a una plaga que dañaba a las plantas del maíz y del trigo impidiendo su crecimiento.

⁹⁶ “En el idioma del país: *Matlazahuatl* voz compuesta de *matatl*, la red, y por o parecido al redaño, y de *zahuatl*, la póstula o granos, con que, sin ver lo que decían la venían a llamar granos en el redaño o red de granos”: Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México*, México: Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1746, 1981, edición facsimilar, p. 59.

⁹⁷ Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, p. 152.

⁹⁸ *Ibidem.*, pp.145-147.

⁹⁹ *Ibidem.*, pp.157-158.

¹⁰⁰ “No ha podido averiguarse en que año fundaron los religiosos de Santo Domingo su convento grande, pero no admite duda, que fue muy poco después de fundada la ciudad.[...] Está el convento grande y primitivo de esta ciudad al norte, respecto de la catedral, a dos cabeceras de distancia de la plaza mayor, ocupa dos cuadras enteras [...]. La iglesia está situada de noreste a sureste a aquel viento el altar mayor y a este la puerta principal [...]. Por la parte del Evangelio se entra a la famosa capilla del Rosario por una puerta de cantería bien labrada con sus rejas de hierro [...]. Por el otro lado de la iglesia, cerca de la puerta de costado, dentro de la misma cerca o atrio hay otra capilla llamada de los mistecos por haberla labrado a sus expensas los indios de esta provincia, en donde los dominicos tenían varias doctrinas y siempre había en este convento religiosos que supiesen la lengua, y así los mistecos que venía a esta ciudad acudían a estos religiosos para confesarse y [también para] que se les administraran los sacramentos y según se percibe de la inscripción de un retablo que tienen colocado en la Capilla del R. P. F. Juan de Malpartida, Provincial que fue de esta provincia se labró esta capilla el año de 1696, a diligencias del referido P. a quien los indios miraron con mucha veneración; [... erigieron ahí mismo] una cofradía para el cuidado de la capilla que subsiste en nuestros días, [...] bajo la advocación de nuestra señora del rosario a quien está dedicada la capilla, [...]su situación es de nordeste a sudoeste a aquel viento. En el presbiterio al lado del Evangelio tiene una puerta que da entrada a la sacristía la cual es pequeña y oscura. Todos los altares tienen sus retablos y el adorno necesario; en el principal está colocada una muy buena efigie de Nuestra Señora del Rosario de los mismo tamaños y de la misma postura que la de la iglesia, vestida de muy buenas ropas, con la corona de plata y la del niño y algunas otras alhajas”. Mariano Fernández Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España - Su descripción y presente estado*, Mixcoac, Imprenta "Labor", 2 vols. 1931, tomo 2, pp. 357- 369.

Los dominicos de Puebla, a imitación de los de México, congregaron en la capilla del Rosario a los indios de la Mixteca que vivían en esa ciudad. Los organizaron en grupos de 400, y los 800 que se asignaron al convento de Puebla, bajo la supervisión de los dominicos, construyeron la capilla denominada de los mixtecos entre 1620 y 1622. Aunque inicialmente se dispersaron, la mayoría de ellos se establecieron, con no pocos problemas, en el barrio de Analco.¹⁰³ En ese barrio hemos localizado indicios de residentes mixtecos originarios del pueblo de Coixtlahuaca todavía en 1705.¹⁰⁴ Otros pueblos cuyos habitantes realizaron actividades en Puebla fueron: Tlaxiaco, Tequistepec, Tejupan, Yanhuitlán, Tepeji de la Seda.¹⁰⁵

Así el marco de intercambio entre la Mixteca y Puebla fue constante y al mismo tiempo la desaceleración económica y el resurgimiento de la ciudad de México hizo que el foco de trabajo en las iglesias de Puebla se diversificara. Los pintores poblanos de principios del siglo XVIII realizaron pintura en pueblos de Tlaxcala, Cholula y Tehuacan y otros cercanos a la propia ciudad de Puebla.

¹⁰¹ En la esquina de la actual calle de 5 de mayo 400 estaba antes el atrio del convento de santo Domingo, que daba acceso a la puerta del costado del templo principal, así como a dos capillas la de la Tercera Orden y la de los Mixtecos. [...] La otra capilla, orientada de Sur a Norte, se denomina de los Mixtecos, pues, según la tradición, la edificación, la edificaron los naturales de la Mixteca, región en la cual los dominicos tenían muchas doctrinas [...]. Hugo Leich, *Las calles de Puebla*, Gobierno del estado de Puebla, Puebla, décima reimpresión, 2010, p. 23.

¹⁰² “En 1725 se menciona en el barrio del Santo Ángel [...]. Según Veytia el barrio de Analco se dividió en 4 tlaxilacalli [...]. Cerón Zapata dice que los pobladores fueron naturales de la Mixteca”. *Ibidem.*, p.15.

¹⁰³ Carrión aclara inicialmente que tanto en México como en Puebla se denominó a los indios nómadas “castas de indios vagos” quizás por habitar en las ciudades de manera poco regular. Indica también que la congregación de los Mixtecos generó conflictos con los religiosos franciscanos y agustinos asentados en la ciudad angélica quienes argumentaron que dado que los mixtecos “hablaban la lengua mexicana y vivían en su jurisdicción”, deberían congregarse también en las parroquias de Santa María y San Sebastián”. Eventualmente los mixtecos que establecieron su residencia en el barrio de Analco enfrentaron problemas con la población parda y mestiza que ahí habitaba; con los que protagonizaron en 1632 un tumulto “en el que corrió no poca sangre”. Antonio Carrión, *Historia de la ciudad de Puebla de los Angeles*, Viuda de Dávalos e hijos, 1896, Puebla de los Angeles, pp. 130-134.

¹⁰⁴ “Mateo Martínez y María Sebastián, indios mixtecos casados y velados. [en treinta días del mes de enero] En el mismo días mes y año habiendo amonestado [en tres días festivos] conforme el santo concilio de Trento a Mateo Martin indio soltero carbonero de oficio y a María Sebastián india viuda de Guisepo Hernández indio ambos contrayentes naturales del pueblo de Cuestlavacan en la misteca vecinos de este barrio y no habiendo resultado impedimento los case y los vele según orden de nuestra santa madre iglesia, siendo testigos Domingo Pérez fiscal y Gregorio R. indios mistecos y vecinos de este mismo barrio, informó Juan Rivera”. Archivo Histórico de la parroquia del Santo Ángel Custodio de Analco, Sección Sacramental, Serie, matrimonios, cronología 1632-1705 Caja 51/48.

¹⁰⁵ Distribución de la herencia de Gaspar de Mendoza, unas casas en el barrio de Analco de la ciudad de Puebla de los Angeles, entre Juana de Mendoza su viuda y Marcos de Mendoza indio natural del pueblo de Tejupan en la Mixteca. Archivo de notarias de la ciudad de Puebla, Escribano Alonso Corona, libro 1, 1641, foja 713.

Juan Tamayo vecino de Tlaxiaco residente en Puebla. Escribano Alonso Corona, libro 2, 1694, foja 69.

Contrato de arrendamiento de tierras del pueblo por el cacique y principal Don Miguel de Santiago de Tequistepeque de la jurisdicción de Guajuapa, “para pagar los reales tributos y suplir otras necesidades vigentes”. Escribano Antonio de Torres, libro 1, 1699, foja 417.

Comparecieron don Martin Joseph de Villagómez Guzmán y Mendoza, cacique y principal de los pueblos de Acatlán, Petlancingo, Zilacayoapa y Yanhuitlán de la Mixteca alta y don Tomás de Moctezuma cacique y principal de Tecali y Tepexi de la seda. Escribano Diego de Neira, Libro 1, 1728, foja 243v.

2.1.1 La tradición artística de Puebla

La producción artística de la ciudad de Puebla inició desde el siglo XVI, sin embargo fue durante el obispado de Juan de Palafox (1641-1649) con las obras de la catedral cuando definió una personalidad propia, alterna a la ciudad de México.¹⁰⁶ Palafox trajo a la Nueva España ideas estéticas innovadoras que aplicó en la su construcción y ornamentación del edificio catedralicio.¹⁰⁷

Los elementos escultóricos y pictóricos definidos para el retablo de los Reyes por Pedro García Ferrer - maestro mayor de la catedral, pintor y escultor¹⁰⁸ incluyeron una propuesta estética con “elementos provenientes de las escuelas veneciana, centroeuropea, valenciana, aragonesa, toledana, escurialense y sevillana”, que García Ferrer mostró en los lienzos principales de ese altar;¹⁰⁹ y a través de los cuales se interpretó también el programa iconográfico diseñado por el obispo Palafox.¹¹⁰ Todo ello más tarde influyó en la transformación de la tradición artística poblana.

En la ornamentación de la misma capilla de los Reyes participó un grupo de escultores y pintores contratado en 1648 por la catedral para la creación de dos colaterales dedicados a San José y San Miguel.¹¹¹ Estos fueron: “Pedro de Vergara,¹¹² Diego de Borgraf,¹¹³ Gaspar Conrado,¹¹⁴ Pedro

¹⁰⁶ Elisa Vargaslugo, al comparar las ciudades de Puebla y México indicó que la segunda sufrió cinco inundaciones a partir de 1533, “la de 1629 fue la peor de todas pues dejó a la ciudad inundada por cinco años”. Quizás esto motivó la migración a Puebla y fue una de las razones de su pujanza. Así mismo hace notar que Puebla de los Ángeles en 1642 cuando llegó el obispo Juan de Palafox y Mendoza, “era próspera y bella”. Elisa Vargaslugo, “Juan de Palafox y el arte barroco en Puebla”, *Palafox: Iglesia cultura y Estado en el siglo XVII: Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza*, Navarra, Universidad de Navarra, 2001, p. 353 - 365, p. 354.

¹⁰⁷ Monserrat Galí, *Op. Cit.*, p.372.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 373.

¹⁰⁹ “desde finales de 1639 tanto Don Juan de Palafox como Pedro García Ferrer habrían empezado a trabajar en el proyecto de conclusión de la catedral, revisando los planos existentes y diseñando con Juan Martínez Montañés lo que sería la pieza principal de la catedral y obra señera del barroco novohispano: el Retablo de los Reyes”. *Ibidem.*, p. 371.

¹¹⁰ Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, pp. 166-167.

¹¹¹ Los retablos que la catedral exhibe, no son los que ahora mencionamos, por el momento no contamos con información sobre su paradero. *Ibidem.*, pp. 166-167.

¹¹² En su nómina de pintores, Pérez Salazar indica que Pedro Vergara Castillejos otorgó su testamento en 1653, en él se declaró maestro de pintor, vecino de Puebla, natural de Ubeda, obispado de Jaén. *Ibidem.*, p. 213.

¹¹³ Sobre este pintor, Pérez Salazar consigno algunas noticias en su nomina de pintores, entre ellas que en su testamento se declaró natural de la ciudad de Amberes; es probable que haya llegado a Nueva España ya formado como pintor. En Puebla firmó contratos de enseñanza en 1649 con Diego de Espinoza, Antonio de Espina y José Márquez. *Ibidem.*, pp. 165-169.

Sobre este pintor también fue realizado el estudio monográfico de Fernando Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf: un destello en la noche de los tiempos, obra pictórica*, Patronato editorial para la cultura, arte e historia de Puebla, A.C., Universidad Iberoamericana Golfo Centro, México, 2001.

¹¹⁴ Por Pérez Salazar, sabemos que este pintor, además en 1651 se obligó a pintar todos los lienzos de tres colaterales para el convento de Descalzos de la ciudad de Puebla, del orden de San Francisco, que en 1653 contrató la enseñanza de Juan García León y en 1654 la de Juan Antonio. Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, pp. 166-168, 176.

Chacón,¹¹⁵ y Pedro de Benavides”.¹¹⁶ Estos artistas posteriormente desarrollaron encargos para otras parroquias de la ciudad de Puebla y extendieron así las ideas estéticas y los modelos definidos para la catedral.

De Pedro de Benavides tenemos muy poca información, pero es de notar su temprana (en Nueva España) conciencia de la importancia del oficio que desempeñaba, pues en 1655 recurrió a los tribunales arguyendo la nobleza de la pintura para pedir que no se le cobrara alcabala.¹¹⁷ Con Pedro Chacón en cambio podemos seguir las transformaciones de la tradición pictórica poblana, pues aunque no tenemos ejemplos claros de sus pinturas, si sabemos que formó como aprendiz de pintor de imaginería en 1620 al gaditano Rodrigo de la Piedra,¹¹⁸ cuya hija Nicolasa fue esposa de Antonio de Santander,¹¹⁹ prolífico pintor que gozó de gran reconocimiento en Puebla desde mediados del siglo XVII.

Santander desarrolló múltiples encargos en la ciudad de Puebla y en poblaciones aledañas. Pintó, entre otros, para el convento de la Limpia Concepción, y para la capilla de la Virgen de la Soledad en la catedral poblana. Fue también autor de dos arcos triunfales, uno en 1675 para la entrada a la ciudad del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz y otro que fue levantado para recibir en Puebla a don Tomás de la Cerda, marqués de la Laguna y conde de Paredes nuevo virrey de la Nueva España.¹²⁰ Sus dos hijos Antonio y José de Santander extendieron la tradición poblana hasta principios del siglo XVIII con trabajos realizados en los pueblos cercanos a la ciudad de Puebla e incluso en la Mixteca.¹²¹

Las transformaciones artísticas emprendidas para la culminación de la catedral poblana impulsadas por el obispo Palafox influyeron así en la transformación de la pintura de Puebla hacia una producción con características reconocibles e identificada por varios autores como *escuela poblana de pintura*. Como dice Francisco Pérez Salazar:

¹¹⁵ Francisco Pérez Salazar localizó los contratos de aprendizaje que como maestro suscribió este pintor, en 1620 con Domingo de las Nieves y Rodrigo de la Piedra, y en 1621 con Roque Gutiérrez. *Ibidem.*, p. 176.

¹¹⁶ Sobre este pintor además del contrato en la catedral solo tenemos noticias de sus aprendices y algunas transacciones comerciales, en 1621 aceptó como aprendiz a Andrés de la Cruz y a Sebastián López, en 1644 a Diego de Núñez y en 1647 a Francisco Valencia; en 1641 se obligó a pagar 160 pesos de oro común y en 1646 compró un negro en trescientos pesos. *Ibidem.*, p.163.

¹¹⁷ Paula Mues Orts, *La libertad del pincel*, *Op. Cit.* p. 209.

¹¹⁸ “El 16 de noviembre de 1620 aparece como aprendiz de Pedro Chacón”. Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, p.195.

¹¹⁹ Este autor supone que Antonio de Santander “fue de origen español y que debió llegar a la Nueva España al principiar la segunda mitad del siglo XVII”, lo reconoció como uno de los pintores que gozaron de más crédito en su tiempo”. *Ibidem.*, pp. 78-79, 208-209.

¹²⁰ *Ibidem.*, 208-209.

¹²¹ En el templo de San Cristóbal Suchixtlahuaca se encuentra una obra firmada por Joseph de Santander, que representa a san Vicente Ferrer, si bien no está fechada.

Los últimos años de siglo XVII y los primeros del siglo XVIII, fueron propicios para las bellas artes en Puebla; [...] en esta época florecieron también los mejores pintores genuinamente poblanos, los que sin olvidar por completo la técnica, el colorido y la iluminación de los viejos pintores españoles, empezaron a pintar con algunas características propias del medio en que se formaron.¹²²

Sin embargo es necesario considerar aquí que la pintura en Puebla aún requiere estudios que permitan definir y organizar su producción plástica, pues incluso la noción de *escuela poblana de pintura* ha sido enunciada por algunos autores y cuestionada por otros.¹²³ Ya que Miguel de Mendoza afirmó al casarse ser originario de Puebla, considero que la producción artística de la región requiere por lo menos una propuesta de estudio que me permita referirme a las características plásticas que este artista compartió en ese tiempo y espacio.

He estado empleando el concepto de *tradición artística local* desarrollado por Nelly Sigaut y es momento de enunciarlo en extenso:¹²⁴

Al hablar de una *tradición artística local* no me estoy refiriendo a un sistema preservado en la inmovilidad, sino a la asimilación de un patrimonio original heredado y a todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción, adaptación, asimilación y nueva transmisión, dadas en el *continuum* de la historia. La riqueza de la utilización del concepto de tradición radica también en la necesidad de establecer los factores de cambios endógenos y exógenos. Su análisis puede ayudar a revelar la complejidad del fenómeno artístico: el mecenazgo, la relación clientelar, la normatividad eclesiástica, los repertorios grabados, los viajes, la frecuentación de otros talleres, la llegada de un pintor extranjero, la formación de un maestro famoso -o mediocre-, la personalidad del pintor, la situación económica regional y global, por mencionar algunos factores que permitirían entender mejor el mundo de las imágenes.¹²⁵

Sigaut emplea este argumento teórico para particularizar la pintura de Cristóbal de Villalpando en la ciudad de México. Si bien México y Puebla son dos ciudades cuya producción artística requieren abordajes diferentes, considero que dada la ausencia de estudios sobre Puebla y tomando como punto de partida la existencia de “pintores genuinamente poblanos” a finales del siglo XVII, es posible considerar que la tradición local de Puebla dio frutos de identidad con el grupo de artistas enunciado por Francisco Pérez Salazar,¹²⁶ aunque seguramente su desarrollo se gestó durante todo el siglo XVII y recibió un fuerte impulso del intercambio con la pintura italiana y española que las obras de la catedral trajeron a esa ciudad.

Siguiendo los elementos del concepto de Sigaut, creo que algunos de los elementos exógenos que influyeron en la *tradición local poblana* corresponden a “la técnica, el colorido y la iluminación de *los viejos*

¹²² *Ibidem.*, p. 75.

¹²³ “Por tanto, podemos decir que, desde el punto de vista historiográfica, no es factible hablar de una *escuela poblana de pintura*”. Oscar Flores *Op. Cit.*, p. 277.

¹²⁴ Nelly Sigaut *Op. Cit.*, p. 209.

¹²⁵ *Ibidem.*, p. 210.

¹²⁶ “Gaspar Conrado, José del Castillo, Cristóbal de Talavera, Bernardino Polo, Juan de Villalobos, Pascual Pérez y Antonio de Santander”. Francisco Pérez Salazar. *Op. Cit.*, p. 75.

*pintores españoles*¹²⁷ que influyeron en la producción artística poblana, uno de ellos fue sin duda, Pedro García Ferrer formado en el círculo artístico de Madrid.¹²⁸ Otros pintores europeos como Francisco Rizi,¹²⁹ Juan Carreño de Miranda¹³⁰ y José Antolínes,¹³¹ pudieron haber formado parte del capital visual o modelos de referencia, a través de sus obras en la catedral y otros lugares en la ciudad, para la obra artística desarrollada por la siguiente generación de pintores poblanos, nacidos o avecindados ahí.¹³²

En la segunda mitad del siglo XVII pintores de la ciudad de México desarrollaron actividades en Puebla, algunos incluso residieron temporalmente ahí como Pedro Ramírez (1638-1679)¹³³ y José

¹²⁷ Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, p. 75. Las cursivas son mías.

¹²⁸ Si bien la impronta de Pedro García Ferrer pudo haberse diluido una vez que salió de la Nueva España.

¹²⁹ “Francisco Rizi de Guevara era hijo de Antonio Ricci, pintor que había llegado como ayudante de Federico Zuccaro a la corte madrileña, permaneciendo en España cuando el maestro se marchó. Pronto abandonó la pintura y cuando su hijo decidió dedicarse a ella, éste tuvo a Vicente Carducho por maestro y no al padre; así probablemente a través de este pintor logra un lugar en la corte. Se inicia con trabajos decorativos, en especial de corte efímero y teatral, pero que lo señalan como un pintor de inventiva y creatividad; en 1653 ya era ‘Pintor de la Catedral’, en Toledo, y en 1656 obtiene el título de ‘Pintor del Rey’, lo que provoca que le luevan encargos y distinciones. [...] Su producción significó junto con la de otros, el triunfo total de la pintura barroca en la corte madrileña. Su estilo “a borrones” inicia el gusto por la pincelada suelta y dinámica heredada de Rubens, y a esto se une un riguroso sentido de la composición que nunca se alejará de lo teatral y efectista, creando verdaderas escenas espectaculares que se ven subrayadas con el centelleante colorido que las inunda. En la creación de rostros pondrá una especial fuerza individual y en los temas aborda nuevos asuntos carentes de tradición iconográfica; acentúa su ímpetu y dramatismo por medio de densas nubes de tormenta. En una palabra, la pintura de Rizi es más sensorial y, por lo tanto se encuentra más a tono con el dinamismo y los efectos de transparencias dramáticas de Tintoretto, con opulencia teatral veno-resiana y por supuesto con el Rubens más grandioso y barroco”. Juana Gutiérrez Haces, Et. al., *Cristóbal de Villalpando, ca 149-1714, Catálogo Razonado*, Fomento Cultural Banamex, México, D.F., 1997, p. 63.

¹³⁰ “Juan Carreño de Miranda procedió de una familia noble la cuál vivía en Asturias y florecía allí todavía hacia 1800. [...] En 1657 le fue ofrecido en Avilés la sucesión de su padre como juez por el estado noble, pero el artista rehusó. Más tarde obtuvo un encargo honorífico en el Ayuntamiento de Madrid. Velázquez quiso encargarle en 1665 dos frescos para el salón de los Espejos del Palacio, trabajo que tuvo que dar a Francisco Rizi a consecuencia de una grave enfermedad. [...] El 29 de septiembre de 1669 fue nombrado pintor del Palacio y el 11 de abril de 1671 pintor de cámara y Ayuda de la Furriera. Gozó del favor especial del joven rey Carlos II y de la reina madre Mariana. Murió el 3 de octubre de 1685”. Augusto L. Mayer, *Historia de la pintura española*, Espasa –Calpe, Madrid, 1928, p. 422. Existe en las colecciones de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla una *Purísima Concepción* que ostenta el autógrafo típico de Baltasar de Echave Rioja y se halla colocada al mismo nivel de la capa pictórica del cuadro; cuya factura la hace muy similar a las pinturas del mismo tipo ejecutadas por Juan Carreño de Miranda; lo que hace preguntarse si ésta habría sido propiedad de Echave o restaurada por él. Juana Gutiérrez Haces, Et. al., *Op. Cit.*, Fomento Cultural Banamex, México D. F., 1997, p. 42.

¹³¹ A la obra de Carreño y a la citada *Purísima* de Rizi recreada por los pinceles de Ramírez, Borggraf y Villalpando, habrá que agregar, *El divino preso* que se localiza en la capilla de san Pedro de la catedral de Puebla, recientemente atribuido a José Antolínez (1635-1675), otro de los discípulos de Francisco Rizi (1614-1685). *Ibidem.*, p. 42.

¹³² Incluso el pintor Cristóbal de Villalpando parece haber transformado su estilo artístico empleando pinceladas difuminadas y contornos menos dibujísticos, más emborronados después de su estancia en Puebla.

¹³³ Pedro Ramírez de Contreras el joven, quien nació en la ciudad de México vivió en la ciudad de Puebla en un periodo de tiempo indeterminado en el que probablemente contrajo matrimonio con Josefa Gómez de Rivera y en el que también nacieron sus primeros cuatro hijos. Se estableció nuevamente en la ciudad de México en una fecha no determinada entre 1662 y 1666. Fue autor de un óleo que representa a la Purísima Concepción y que puede considerarse la primera copia de la composición del cuadro, ahora perdido del pintor español Francisco Rizi pero que debió existir en la catedral de Puebla. Copias subsecuentes se debieron al pincel de Diego de Borggraf y Cristóbal de Villalpando. Rogelio Ruiz Gomar, “Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVIII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 77, pp. 67-121, 2000, UNAM, D.F. México, pp. 76-84, 103-104.

Rodríguez Carnero (1649-1725),¹³⁴ Baltasar de Echave Rioja (1632-1682)¹³⁵ y Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714)¹³⁶ quienes realizaron encargos importantes para la catedral. Este intercambio artístico sin duda fue otro de los elementos exógenos que se integró al *continuum* de la tradición artística de Puebla.

En Puebla se formó así una generación de pintores locales con obras y maestros de alta calidad pictórica, tanto europeos como de la ciudad de México que alimentaron la constante demanda de imágenes que generó la catedral, las iglesias y conventos de la ciudad así como los templos foráneos de Puebla, Tlaxcala y la Mixteca. Francisco Pérez Salazar identificó como los más notables, a un puñado de ellos: Gaspar Conrado, José del Castillo, Cristóbal de Talavera, Bernardino Polo, Juan de Villalobos, Pascual Pérez y Antonio de Santander.¹³⁷ Aunque los registros de aprendices indican la formación de muchos más, la ausencia de estudios sobre la producción artística novohispana en Puebla hace imposible establecer mayores hipótesis sobre ellos, sin embargo el intento de formar un gremio por algunos de sus pintores a principios del siglo XVIII¹³⁸ hace suponer que la producción plástica alcanzó

¹³⁴ José Rodríguez Carnero nació en la ciudad de México en 1649, fue hijo del también pintor Nicolás Rodríguez Carnero. Desarrolló actividades artísticas en las ciudades de México y Puebla. En México se le conocen entre otras obras, el *Sueño de San José*, el retrato del arzobispo *Fray Marcos Ramírez de Prado*, y en Tlaxcala una *Virgen de Guadalupe* que se encuentra en la sacristía de la parroquia de San Agustín Tlaxco. En Puebla residió cerca de cuarenta años y murió ahí en 1725. Por su larga estancia en esa ciudad se le ha considerado como un pintor poblano. Algunos de sus trabajos en esa ciudad son, la serie de obras de gran formato que pintó para la capilla del rosario de Puebla, y la pintura mural que pintó en la sacristía de la Compañía de Jesús así como el retrato del *obispo Manuel Fernández de Santa Cruz* que se encuentra en la sala de cabildo de la catedral angelopolitana. En la ciudad de México formó parte del grupo de pintores que solicitó en 1681 un traslado de las primeras ordenanzas del gremio de pintores y doradores de la Nueva España. Más tarde, en una fecha indeterminada del siglo XVIII junto con los pintores poblanos: Antonio de Santander, Juan de Villalobos, Cristóbal Talavera, Jerónimo Gómez, Pascual Pérez, Manuel Marimón y Rafael Peña solicitó la admisión y aprobación de las ordenanzas del gremio de pintores y doradores de la ciudad de Puebla. Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XIX, número 70, pp. 45-76, UNAM, D.F. México, pp. 58-66, 68-71.

¹³⁵ Baltasar de Echave Rioja formó parte de la familia de pintores que crearon un linaje artístico en la pintura Novohispana. Hijo de Baltasar de Echave Ibía y nieto de Baltasar de Echave Orio. También formó parte del taller de José Juárez en la ciudad de México. Pintó para la catedral de México y Puebla. En la de México una *Visión de Santa Teresa* que se encuentra en la capilla de San Pedro, entre otras que se le han atribuido. Juana Gutiérrez Haces, Et., al., *Op. Cit.*, Fomento Cultural Banamex, México D. F., 1997, p.42.

Con la catedral de Puebla en 1675 se obligó a “hacer dos lienzos ambos del ‘Triunfo de la Iglesia’, el uno contra la gentilidad, y el otro, contra el judaísmo, para la sacristía de dicha Santa Iglesia”. Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, p. 178.

¹³⁶ Cristóbal de Villalpando quien fue la figura artística más importante de la ciudad de México a finales del siglo XVII, se constituyó en el primer veedor del gremio de pintores de la ciudad de México en 1687; su obra más temprana, *la Adoración de los pastores* firmada en 1675 corresponde al retablo mayor del convento de franciscano de San Martín de Tours en Huaquechula Puebla; pintó para la catedral de Puebla *La Sagrada familia* de la capilla de Guadalupe, una *Purísima* ubicada en la sala de los gobelinos, *La Transfiguración* en 1683 y una de sus obras maestras, la cúpula del altar de los reyes, en 1688; en su obra puede advertirse la influencia de las obras de pintores como Francisco Rizi y Rubens, de quienes pudo haber visto obra o copias de ellas en la ciudad de Puebla. *Ibidem*, pp. 43, 60-61, 63-64.

¹³⁷ Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.* p. 75.

¹³⁸ Efraín Castro supone que las ordenanzas pudieron haberse redactado en el periodo comprendido entre 1699 y 1721 y no tiene certeza de que se hayan aprobado y aplicado. Los pintores y doradores que las presentaron y

entonces una producción y demanda tal que hacía falta organizarla para mantener la calidad y proteger el trabajo de los principales artistas de esa ciudad.

El intento de creación de un gremio y la formación de “linajes de artistas” por parte de los pintores poblanos de principios del siglo XVIII, son dos de los factores endógenos que podemos reconocer en la *tradición local* de Puebla. Al menos tres de los que firmaron la petición de las ordenanzas del gremio de pintores y doradores formaron parte de una familia de pintores: Antonio de Santander hijo, Cristóbal de Talavera quien fundó una familia de pintores que trabajó en la región poblana, y José Rodríguez Carnero originario de la ciudad de México y quien vivió cerca de cuarenta años en Puebla procedía también de una familia de pintores y al menos uno de sus hijos Domingo Rodríguez Carnero fue también pintor.

La diversidad racial que se advierte en los artistas de la ciudad de Puebla puede considerarse otro factor endógeno que caracterizó el quehacer artístico en esa ciudad en el que tuvo cabida la identidad indígena. Aunque no tenemos claro por ahora como se desarrolló, quiero poner de manifiesto que hubo un pintor a quien apodaron “el mixtequito”, enunciando la presencia de artífices indígenas en él. Francisco Pérez Salazar ofreció dos posibles sujetos para esa identidad: Pascual Pérez o Pascual Lara.¹³⁹

Pascual Pérez fue un pintor renombrado en Puebla. Existen obras suyas en la iglesia de San José,¹⁴⁰ en la colección de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla¹⁴¹ y en el Museo de Arte Religioso de Santa Mónica.¹⁴² Participó junto con otros pintores en la iniciativa para crear ordenanzas. Su entierro en la catedral enuncia el prestigio que su obra tuvo en la época y pone en juicio la pobreza que se supone le caracterizó. Sobre el pintor Pascual de Lara tenemos pocos datos, lo menciona en su nómina de

firieron fueron: Antonio de Santander, Joseph Rodríguez Carnero, Juan de Villalobos, Cristóbal de Talavera, Jerónimo Gómez, Pascual Pérez, Manuel Marimón y Rafael de la Peña. Efraín Castro Morales, “Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, Dirección de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 9, agosto de 1989, pp. 2-9.

¹³⁹“Hubo un pintor al que apodaron ‘el mixtequito’; el señor Olivares dice que fue, Pascual Pérez, y el autor anónimo de una descripción de los cuadros existentes en la catedral de Puebla, que se publicó en el calendario de Rivera de 1859, dice que fue Pascual Lara a quien atribuye un cuadro grande de San Cristóbal, que está a la entrada de la puerta que mira a la plaza”. Francisco Pérez Salazar., *Op. Cit.*, p. 80.

¹⁴⁰ Al visitar la parroquia de san José en Puebla puede observarse en el vestíbulo de esa parroquia una *Crucifixión* y un *Descendimiento*, de gran formato con la ostentosa firma de Pascual Pérez. En la sacristía se conserva así mismo una serie de santas mártires firmadas por el mismo artista.

¹⁴¹ En el Museo Universitario de Puebla, “La casa de los muñecos” se encuentra una obra firmada por Pascual Pérez, *La virgen da el Niño a san Francisco*.

¹⁴² En el museo de Santa Mónica se encuentran dos obras firmadas por Pascual Pérez, aunque el catálogo solo registra una: *Genealogía de la Virgen María*, fechada en 1700. Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solorzano, *Catálogo de bienes muebles del exconvento de Santa Mónica ciudad de Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 1992, p.35.

La pieza que representa a *Nuestra Señora de los Gozos*, fechada en 1710, no está registrada en el catálogo de 1992 arriba citado.

artistas Bernardo Olivares, y Francisco Pérez Salazar le atribuye la pintura de la catedral que representa a *San Cristóbal* colocado en “la puerta que mira a la plaza”.¹⁴³ El mismo Pérez Salazar aclaró que Pascual Pérez no fue mixteco y tampoco tenemos la certeza de Pascual de Lara lo hubiera sido. Sin embargo la presencia de los mixtecos en la ciudad de Puebla, como he comentado antes se dio desde la mediados del siglo XVII, cuando además construyeron y adornaron su propia capilla.¹⁴⁴

De vuelta con nuestro artista, al casarse, en 1704, Miguel de Mendoza afirmó ser originario de Puebla de los Ángeles. Si bien desconocemos las razones por las que decidió radicar en la Mixteca por un largo periodo; sus obras en el templo de San Cristóbal Suchixtlahuaca, firmadas y fechadas en 1709 me hacen suponer que llegó ahí formado con las características de la pintura poblana.. Hasta ahora he identificado algunos de los elementos que pueden configurar a la pintura poblana como una *tradición local*. Dentro de ella Miguel de Mendoza encontró modelos y maestros que lo formaron: muchos de los elementos que se observan en la obra de pintores como Pascual Pérez, Juan de Villalobos e incluso José Rodríguez Carnero, se encuentran también en la obra de Mendoza. Su presencia artística en la Mixteca no fue aislada, por ejemplo, antes que él, Antonio de Santander ya había firmado un contrato con el pueblo de Chalcatongo de la jurisdicción de Teposcolula.¹⁴⁵ La obra de Joseph de Santander, hijo de Antonio de Santander y contemporáneo de Miguel de Mendoza se encuentra en la iglesia del mismo pueblo donde él residió, San Cristóbal Suchixtlahuaca. Así mismo la permanencia del *estilo* de Mendoza en su serie de *la vida de la Virgen* firmada 1731 y ubicada en el templo de la Luz en Puebla muestra qué tan fuerte fue la tradición aprendida para él.

2.2 La Mixteca

La extensa zona identificada como Mixteca comprende un amplio territorio cultural y geográfico constituido en una tercera parte por el estado de Oaxaca, partes adyacentes del sur de Puebla y una porción del este de Guerrero.¹⁴⁶ Su amplio territorio estuvo dividido en diferentes regiones por los mixtecos antiguos de acuerdo sus características geográficas, mismas que en la colonia se renombraron como: Mixteca alta, Mixteca de la costa y Mixteca baja¹⁴⁷. Ahí durante la década de 1520, Hernán Cortés

¹⁴³ Francisco Pérez Salazar., *Op. Cit.* pp. 80-81.

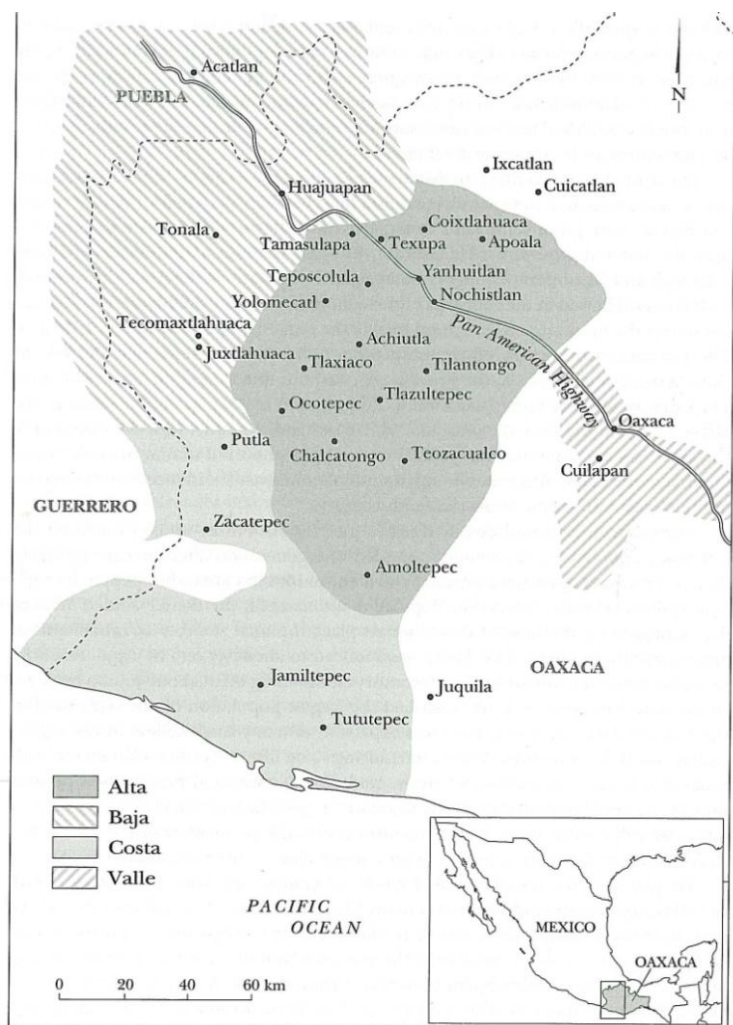
¹⁴⁴ Mariano Fernández Echeverría y Veytia, *Op. Cit.*, pp.368-369.

¹⁴⁵ Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, p. 209.

¹⁴⁶ Roland Spores, *Ñuu nudzahui, la Mixteca de Oaxaca, la evolución de la cultura Mixteca desde los primeros pueblos preclásicos hasta la independencia*, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2007, Oaxaca, México, p.5.

¹⁴⁷ La mixteca alta es la región montañosa que incluye los distritos de Coixtlahuaca, Teposcolula, Nochixtlán, Tlaxiaco y la mitad del oeste de Sola de Vega. La Mixteca baja comprende las tierras más cálidas y bajas, por debajo de los 2000 metros sobre el nivel del mar (msnm), de los distritos de Huajuapán, Silacayoapan y Juxtahuaca, así como parte del estado de Puebla y el noreste del estado de Guerrero. La Mixteca de la costa corre a lo largo del litoral del pacífico y comprende los distritos de Putla, Jamiltepec, parte de Juquila y parte de la región sureste del estado de Guerrero. María de los Ángeles Romero Frizzi, *Economía y vida de los españoles en la Mixteca Alta: 1519-1720*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1990, p. 34.

otorgó las primeras encomiendas del sur de la Nueva España, entre las que se encontraban Yanhuitlán y Coixtlahuaca, dos de los principales reinos indígenas de la Mixteca alta, el primero mixteco y el segundo chocholteco.¹⁴⁸ [Mapa. 1].



Mapa. 1 La Mixteca y sus divisiones. Fuente The Mixtecs of colonial Oaxaca.¹⁴⁹

Las encomiendas otorgadas en la Mixteca experimentaron transformaciones derivadas de los controles que realizaron la Primera Audiencia y el virrey Antonio de Mendoza; la unidad social indígena del *altepetl*

¹⁴⁸ “El sistema de encomienda fue un rasgo importante de la administración colonial española en el Nuevo Mundo. En 1499 se hicieron las primeras concesiones de encomienda o repartimiento, por Cristóbal Colón en la isla La Española”. “En México, las primeras concesiones de encomienda fueron hechas por Cortés en 1522, como un medio de recompensar los servicios de sus soldados durante la Conquista de la Nueva España”. “La comunidad de Yanhuitlán fue concedida por Cortés a su primo Francisco de las Casas en 1523”. “Otros encomenderos poderosos de los siglos XVI y XVII fueron Tristán de Luna y Arellano [...] Matías Vásquez Laynez y Andrade Moctezuma [...]”. *Ibidem.*, pp. 163, 167.

¹⁴⁹ Kevin Terraciano, *The Mixtecs of Colonial Oaxaca, Ñudzahui History, Sixteenth Through Eighteenth Centuries*, Stanford University Press, Stanford California, Los Angeles California, 2001, p., 4.

prehispánico se transformó, para mediados del siglo XVI, en la estructura colonial denominada pueblos de indios. Para éstos últimos la corona implantó una nueva forma de gobierno, el cabildo indígena formado por un gobernador, dos alcaldes y cuatro o más regidores; en sus inicios, “el puesto más alto en el cabildo fue ocupado por el descendiente más cercano del antiguo señor prehispánico y en adelante fue conocido como cacique, en tanto que los nobles llamados ahora principales desempeñaron los puestos de alcaldes y regidores”.¹⁵⁰

Entre las funciones del cabildo se encontraban la recolección y entrega del tributo, impartición de justicia, reglamentar el funcionamiento de los mercados, el aprovechamiento del agua y de los caminos así como de la resolución de los asuntos locales. Los miembros del cabildo duraban un año en el cargo, aunque en ocasiones podía prolongarse.¹⁵¹

Las actividades económicas en la Mixteca, desde el siglo XVI y todavía en las primeras décadas del siguiente, involucraron el comercio con grandes cantidades de ganado menor y subproductos como carne, pieles, cebo y lana, grana, algodón y seda.¹⁵² Comerciantes de Puebla y Teposcolula trajeron a ella: telas, productos de hierro, ropa y otras mercancías; y remitieron a sus ciudades las materias primas producidas por los indígenas.¹⁵³ Hacia 1630 las inversiones se canalizaron a la cría de ganado menor, para lo cual se realizaron frecuentes arrendamientos de tierras de pueblos y caciques, entre ellos o con los españoles.¹⁵⁴

Una de las más importantes estructuras coloniales que influyeron en el desarrollo social y cultural de la Mixteca fue la Iglesia. Y aunque el clero secular participó en las primeras evangelizaciones en la zona, fue la orden dominica, quien se estableció ahí entre 1528 y 1530, la que tuvo mayor influencia.¹⁵⁵ A lo largo del siglo XVI la orden creció y se fue organizando en provincias.¹⁵⁶ En 1535 se confirmó la provincia de Santiago de México, y en 1601 la de San Hipólito Mártir.¹⁵⁷ Las transformaciones de la

¹⁵⁰ Edgar Mendoza García, *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵² El algodón y la grana se enviaron mayoritariamente a Puebla y en menor medida a Oaxaca y México, en tanto que la seda fue desapareciendo paulatinamente del comercio. Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, p. 169.

¹⁵³ María de los Ángeles Romero Frizzi, *Op. Cit.* p. 181.

¹⁵⁴ Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.* p. 169.

¹⁵⁵ “El programa misionero en las áreas mixteca y zapoteca de Nueva España lo continuaron, principalmente, miembros de la orden dominica. Los primeros de estos, un grupo de 12 frailes, llegaron al continente americano en 1526”. “A mediados de del siglo XVI, ya eran el segundo grupo más grande de misioneros en Nueva España solo aventajados por los franciscanos”. Roland Spores, *Op. Cit.*, p. 170.

¹⁵⁶ “el primer obispo de Antequera Juan López de Zárate solicitó a la corona que se le enviaran sacerdotes dominicos [...] como auxiliares”, circa 1538-1544. Robert J. Mullen. *La arquitectura y la escultura de Oaxaca, 1530s-1980s*, Volumen II El estado, primera parte, Codex editores, Tule, librería madero, Oaxaca, 1994, p 3.

¹⁵⁷ José Antonio Gay refiere en nota al pie, que las casas asignadas a los dominicos de Oaxaca fueron: San Pablo de la ciudad, Yanhuitlán, Cuilapan, Huitzo, Etla, Zaachila, Zimatlán, Santa Cruz Mixtepec, Ocotlán, Chichicapa, Teitipac, Teotitlán, Tlacoahuaya, Tlalistac, Villa Alta, Totontepec, Nejapan, Tequisistlan, Jalapa, Tehuantepec, Teposcolula, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Tejupa, Tlaxiaco, Achiutla, Nochixtlan, Jaltepec,

iglesia secular en el siglo XVII y la influencia alcanzada por San Hipólito Mártir hizo que entrara en conflicto con el obispado de Oaxaca, con quien mantuvo largos litigios durante el siglo XVII por la secularización de los curatos que administraba y por el pago del diezmo al obispado.

En el mismo siglo XVII, la provincia dominica de San Hipólito Mártir participó en un litigio con la de Santiago de México por las casas de la Mixteca que administraba San Hipólito, logrando Santiago de México, después de un largo proceso, que cuatro de esas casas le fueran devueltas: Coixtlahuaca, Teposcolula, Tamazulapan y Tejupan; las que en 1656 cedió a la provincia de los Santos Ángeles de Puebla, recién fundada.¹⁵⁸ La presencia de la provincia poblana en la Mixteca definió así un proceso de intercambio que pudo influir en los modelos artísticos de esa zona en los siglos XVII y XVIII.

La organización jurídica y religiosa novohispana basada en encomiendas, alcaldías mayores, parroquias y conventos,¹⁵⁹ aplicó en la Mixteca las ideas y valoración del mundo donde “el campo era una extensión de la vida urbana que solo se encargaba de proporcionar los recursos de subsistencia y sobre el cual ejercieron el dominio necesario”.¹⁶⁰ Sin embargo aún bajo este supuesto, las comunidades indígenas lograron permanecer en sus localidades de origen, mantener su identidad y reconocer su territorio legalmente.¹⁶¹

Los pueblos mixtecos constituyeron la base social de la Colonia. Los pueblos pequeños y las estancias fueron asentamientos homogéneos ocupados casi exclusivamente por indígenas. Un grupo grande de gente común y muy pocos principales –tal vez una sola familia- integraban la población de los asentamientos. En las cabeceras la diversificación y la estratificación eran más variadas. En el recinto central –con su plaza, la iglesia, las oficinas administrativas y los principales negocios-, vivían los indígenas de las clases superiores, el cacique, los principales más ricos, los comerciantes y administradores españoles y sus familias; relacionados con ellos algunos sirvientes indígenas y, a veces uno o dos esclavos africanos. [...] Más allá del centro de las comunidades grandes estaba una zona poblada por unos pocos comerciantes, artesanos o especialistas españoles o mestizos y algunos indígenas comunes de posición social media. Aunque muchos indígenas radicaron en los centros mayores, las masas residieron en los barrios no contiguos y en las estancias.¹⁶²

La sociedad mixteca novohispana se construyó a través de los intercambios desarrollados entre indígenas, europeos, mestizos y esclavos que en ella habitaron temporal o permanentemente. Aunque

Tilantongo, Tecomaxtlahuac, las Almoloyas, y los demás que se erigiesen en Oaxaca. La orden también fundó la provincia de Chiapa en 1551, y casas en Guatemala. José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca*, Editorial Porrúa, sexta edición, 2006, p. 412.

¹⁵⁸ “los religiosos de México no podían conformarse con que una parte tan considerable se desmembrase de su provincia constituyéndose en cuerpo independiente, gestionaron con el virrey para que las parroquias y conventos en la Mixteca quedaran a sus órdenes, como de pronto lo consiguieron, [...] quedaron [así] en poder de la Provincia de Santiago de México cuatro parroquias, que pasaron después a la de Puebla cuando se formó esa provincia”. *Ibidem.*, p. 411-412.

¹⁵⁹ Roland Spores, *Op. Cit.*, p. 162.

¹⁶⁰ Este autor expresó que la ciudad fue el eje de la vida espiritual y del mismo modo “la fuerza de la iglesia fue urbana”. Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, p. 49.

¹⁶¹ Roland Spores., *Op. Cit.*, p. 162.

¹⁶² *Ibidem.*, p. 201.

los españoles reorganizaron a la sociedad indígena novohispana en dos categorías hereditarias fundamentales: nobles y comuneros, típicos de la sociedad europea, la sociedad Mixteca fue más compleja y dinámica.

Roland Spores definió la estratificación social en la Mixteca a través de la categoría de linajes gobernantes (yaa tñubu) y un grupo de nobles llamados comúnmente principales (tay toho), un grupo de macegales (nanday tay ñnu) y finalmente un cuarto grupo compuesto por campesinos sin tierra denominados terrazgueros (tay situndayu).¹⁶³

Las fuentes documentales registraron a los gobernantes nativos como *caciques y señores* a los nobles menores como *principales*; y al común o a los comuneros como *macehuales*; también se siguieron reconociendo las otras categorías de rango inferior como los terrazgueros (trabajadores agrícolas sin propiedad de la tierra) y los naborías (sirvientes domésticos).¹⁶⁴

Las relaciones entre los grupos sociales fueron complejas; la nobleza indígena constituyó cacicazgos a través del disfrute y posesión de los privilegios prehispánicos sobre tierras y pueblos que la corona le reconoció; esto implicó tanto la propiedad de las tierras, como la recepción del tributo y servicios de los macehuales y terrazgueros que habitaran los pueblos y barrios que les “pertenecieron” el cual ya desde 1560 las autoridades virreinales definieron mediante tasación.¹⁶⁵ Los caciques a su vez fueron los encargados de entregar a los encomenderos el tributo que les correspondía.

Las características del cacicazgo se fueron transformando durante los siglos XVII y XVIII debido a los cambios legislativos novohispanos y las epidemias que afectaron a los pueblos. Una de ellas fue la autoridad civil reconocida por la corona a los pueblos a través de sus cabildos que tuvo mayor peso y preponderancia que los antiguos privilegios de los caciques. Otras fueron las epidemias de *cocolistle* y *matlazahuatl* que desde finales del siglo XVI asolaron a la Mixteca e hicieron desaparecer pueblos enteros.¹⁶⁶ Durante el siglo XVII la disminución de habitantes y los intentos de creación de nuevas cabeceras afectaron tanto las posesiones como los tributos que los caciques disfrutaban.

¹⁶³ Roland Spores citado por Margarita Menegus Bornemann, *La Mixteca Baja entre la revolución y la Reforma, Cacicazgo, Territorialidad y Gobierno siglos XVIII-XIX*, UABJO-UAM-H. congreso del Estado de Oaxaca, Oaxaca, 2009. p. 43.

¹⁶⁴ “Dos de esos términos fueron adoptados en el Caribe (cacique y naboría) y uno fue tomado en préstamo de los nahuas (de macehualli)”. Kevin Terraciano, *Op. Cit.*, p. 133.

¹⁶⁵ En el caso de Yanhuitlán Gabriel de Guzmán cacique y gobernador recibía 400 pesos anuales. En términos sociales, “el cacique encabezaba una casa señorial que con frecuencia incluyó a población asentada en el *calpulli* y otra en calidad de terrazgueros. Merced a lo cual las relaciones del cacique con unos y con otros son diferenciadas, pues el parentesco condiciona las relaciones con los miembros del *calpulli* en tanto que la diferencia con los terrazgueros puede ser incluso étnica. Margarita Menegus Bornemann, *Op. Cit.* p. 57.

¹⁶⁶ José Antonio Gay, *Op.Cit.*, p. 374.

Una muestra de la complejidad y las divergencias en los cacicazgos en la Mixteca puede verse en la solicitud que ocho pueblos sujetos de Coixtlahuaca suscribieron a la Audiencia para separarse de su cabecera en 1678, todos ellos inconformes por el tributo de servicios personales que el gobernador les solicitaba; tres de ellos pretendieron convertirse en nuevas cabeceras: Santo Domingo Tepenene, Santiago Ihuitlán y San Cristóbal, los cuales ofrecieron aumentar los tributos y afirmaron contar con el apoyo de los principales y caciques de sus pueblos.¹⁶⁷ Aunque finalmente no fue aceptada su separación, los tres pueblos que deseaban ser cabecera argumentaron contar con una iglesia en buenas condiciones, con ornamentos necesarios para el culto, con órgano propio y con bienes de comunidad.¹⁶⁸

Podemos ver entonces que el edificio parroquial se convirtió en un elemento polivalente que trascendió el ámbito religioso y mudó en argumento jurídico y de redefinición política bajo las transformaciones legales que la Nueva España definió durante el siglo XVII para los pueblos de indios. Antes, todavía en el siglo XVI para la construcción de conventos e iglesias en los grandes pueblos cabecera fue empleado el trabajo de innumerables pueblos sujetos como parte del tributo que le rendían, como sucedió en Teposcolula, Yanhuitlan y Coixtlahuaca.¹⁶⁹ En el caso de los pequeños pueblos sujetos, la construcción de sus propias iglesias les permitió limitar el trabajo que sus cabeceras les requerían y al mismo tiempo avanzar en el proceso que podría redefinirlos como pueblos importantes a su vez.¹⁷⁰

Dentro del ámbito poblacional la Mixteca mantuvo una mayoritaria población indígena, dentro de ella, los caciques y el común del pueblo se diferenciaron a través de elementos como el nombre y la indumentaria. Desde tiempos prehispánicos a los *señores de la tierra* se les tenía que hablar con un lenguaje reverencial y cuidadoso y tuvieron el privilegio de emplear vestimentas coloridas, peinados y adornos especiales. Después de las modificaciones legislativas castellanas y una vez bautizados, los señores y los principales tomaron el nombre de los más importante santos y conquistadores españoles y le agregaron el distintivo *Don* o *doña* a sus nombres.¹⁷¹ En cuanto a la indumentaria, solicitaron desde el siglo XVI a la corona el permiso especial para vestir a la española, con daga y usar caballo, aunque para

¹⁶⁷ Edgar Mendoza *Op. Cit.*, p. 46.

¹⁶⁸ Los ocho pueblos se distribuirían así, como dependientes de Santo Domingo Tepenene quedarían La Concepción, San Antonio y San Miguel Astatla; bajo Ihuitlán San Mateo, San Francisco y Magdalena Jicotlán, y como único agregado de San Cristóbal estaría Santa Cruz. *Ibidem.*, p. 46.

¹⁶⁹ María de los Ángeles Romero Frizzi, *Teposcolula aquellos días del siglo XVI*, Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, AC., Oaxaca, 2008, p. 66.

¹⁷⁰ “Mediante cédula de 12 de julio de 1695 el rey determinó que solamente los pueblos cabeceras tenían derecho a las 600 varas: ‘sea con aquellas que fueren cabeceras donde estuviere el santísimo sacramento, Gobernadores y alcaldes Mayores, pues de entenderse generalmente con cualquiera población barrio, o congregación fuera de gravísimo perjuicio por haber muchos de estos sujetos a las cabeceras donde precisamente acuden a la administración de los sacramentos’”. Margarita Menegus Bornermann, *Op. Cit.* p. 67.

¹⁷¹ María de los Ángeles Romero Frizzi, *Teposcolula aquellos días del siglo XVI*, *Op. Cit.* p. 51.

el siglo XVIII las familias de caciques y principales extendieron automáticamente el privilegio de usar la indumentaria española a todos sus miembros.¹⁷²

En numerosas operaciones que involucraron a los caciques de la Mixteca, los documentos del archivo Judicial de Teposcolula nombran siempre a los caciques con el antefijo *don*. Tanto en documentos legales como en sus pinturas Miguel de Mendoza lo empleó e hizo así referencia a una identidad familiar con la que a menudo participó ante autoridades civiles para operaciones como arrendamiento de tierras o hatos de animales con comerciantes españoles,¹⁷³ actividades de ese tipo enlazaron en el ámbito civil a los pueblos con sus caciques para mantener su economía. Aunque hay que tener cuidado con las generalizaciones pues este tipo de conjunciones entre los caciques y el pueblo representado por el cabildo no fue una conducta general en toda la Mixteca.

Una minoría poblacional española se asentó en la Mixteca y se especializó en actividades como comercio y ganadería. Habitó en los pueblos cabecera de la zona y se relaciono con ellos por acuerdos de arrendamiento de tierras y ganado que establecieron con los pueblos o los caciques de estos. Los mestizos -cuyo número fue relativamente pequeño en las comunidades mixtecas- se involucraron en el manejo de tiendas, recuas o en el comercio en general. Aunque la población negra y castas también habitaron en la Mixteca tenemos muy poca información relevante que comentar al respecto.

Durante los siglos XVII y XVIII el sistema social en la Mixteca desarrolló una gran interacción entre indígenas, administradores españoles, religiosos, comerciantes, mineros, encomenderos, viajeros y residentes;¹⁷⁴ las políticas administrativas, sociales, económicas y religiosas definidas por la corona incidieron en el desarrollo y las actividades de la población indígena. Así las diferencias sociales se determinaron ya no solo por la clase social, sino por la riqueza y el acceso a los recursos productivos; algunos caciques mixtecos poseyeron riquezas –bienes, tierras, privilegios y servicios- que hasta el siglo

¹⁷² Delfina López Sarrelangue describe que: “El reconocimiento de un cacicazgo, implicaba el reconocimiento de un estatus y posición especial, además de la posibilidad de que la corona reconociera tanto las tierras que sustentaban el cacicazgo, como el servicio de terrazgueros en ella, rentas y privilegios especiales que evidenciaban la distinción”. Los privilegios los agrupa en: de honra y de beneficio, como privilegios de ellos menciona que son: “de tratamiento: el anteponer la partícula “don” al nombre; suntuario, el vestir y alhajarse a la usanza española; de defensa armada, el uso de armas defensivas; de cabalgadura, el adquirir y utilizar caballos y acémilas; de ceremonia y lugar, el asistir y ocupar lugares de honor en festejos y ceremonias públicas; de jurisdicción, la incompetencia de las justicias ordinarias para juzgar negocios de los nobles; de recurso, la facultad de recurrir directamente ante el rey para quejas y peticiones; de exención, la exclusión en la prestación de servicios personales, de pago de tributos, etcétera; de gobierno, el mantenimiento del antiguo poder de regir a los vasallos, y de deliberación, asistir y votar a los cabildos indígenas”. Delfina Esmeralda López Sarrelangue, *La nobleza indígena en Pátzcuaro en la época virreinal*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1965, pp. 86, 112.

¹⁷³ Esto parece haber sido común para los integrantes de las familias de caciques en la Mixteca. La familia de la esposa de Miguel de Mendoza, los Neri de la Cruz que formaron parte del cabildo del pueblo de San Cristóbal, realizó muchas de esas operaciones a nombre del pueblo como consta en el archivo Judicial de Teposcolula.

¹⁷⁴ Estudios más amplios sobre esta interrelación las han desarrollado María de los Ángeles Romero Frizzi y Roland Spores, entre otros.

XVII no fueron superadas por nadie;¹⁷⁵ los cuales fueron disminuyendo durante el siglo XVIII y al mismo tiempo principales y macehuales mediante el comercio lograron acumular riquezas significativas que se equipararon a las de los caciques y transformaron la escena social.

La Mixteca constituyó una zona en la que la autonomía indígena se construyó a partir de los cacicazgos que dominaron los pueblos de indios en el siglo XVI, sin embargo las transformaciones económicas y políticas del siglo XVII como las atribuciones del cabildo y el intenso intercambio económico con las ciudades de Puebla y Veracruz, así como su pertenencia al obispado de Oaxaca y a las provincias dominicas, hicieron de ella un espacio multicultural, en el que las parroquias y sus elementos ornamentales desempeñaron un importante papel en la conformación de su identidad social.

2.1.1 La tradición artística de la Mixteca

En sus inicios la construcción de edificios parroquiales en la Mixteca fue una actividad que se desarrolló bajo un marco múltiple. Aunque la evangelización, sin duda, fue el primer argumento que motivó su construcción, el incentivo mayor fue dado por las disposiciones reales en las que se estipulaba que “los templos y las iglesias deberían levantarse en las ‘cabeceras’ (poblaciones más importantes) de los indios con el fin de instruirlos y de administrarles los sacramentos”.¹⁷⁶

La orden dominica desarrolló desde el siglo XVI en la Mixteca una intensa labor que devino en la fundación de múltiples casas y doctrinas.¹⁷⁷ En su edificación participaron tanto el común del pueblo como maestros y arquitectos que bien pudieron ser los propios frailes. En tanto que las primeras imágenes religiosas que los dominicos emplearon para la evangelización en la Mixteca parecen haber sido hechas por ellos mismos.¹⁷⁸ Pero una vez construidos los edificios parroquiales las comunidades contrataron afamados maestros pintores y ensambladores para construir los retablos que adornarían sus altares. Entre 1575 y 1587 Andrés de Concha realizó retablos para las iglesias construidas en la Mixteca en Yanhuitlán, Teposcolula, Tamazulapan, Achiutla y Coixtlahuaca.¹⁷⁹

¹⁷⁵ “Incluidos los españoles ricos, aunque su poder y posición social declinó después de 1600, continuaron poseyendo riqueza hasta el fin del periodo colonial”. Roland Spores. *Op. Cit.*, p. 203.

¹⁷⁶ Robert J. Mullen, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁷⁷ “Robert J. Mullen afirma que en las actas de los dominicos levantadas entre 1555 y 1588, se encuentra una fenomenal explosión de casas dominicas en las naciones mexicanas, mixteca y zapoteca. Nota al pie citada en María de los Ángeles Romero Frizzi, *Teposcolula aquellos días del siglo XVI*, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁷⁸ “Para darse a entender fray Gonzalo Lucero, uno de los primeros dominicos, pintaba la doctrina en unos lienzos grandes y cuando llegaba a un pueblo colgaba la pintura en un sitio alto para que todos la vieran, en un lienzo pintó la Gloria de Dios adorado por sus ángeles y sus santos y a unos indios recibiendo la fe, en otro lienzo pintó las penas de los condenados en el infierno sufriendo horribles tormentos”. Fray Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México* citado por María de los Ángeles Romero Frizzi, *Op. Cit.*, p. 43.

¹⁷⁹ Convocado por el encomendero Francisco de las Casas, Andrés de Concha realizó en fechas cercanas a 1579 el retablo de Yanhuitlán. Hacia 1580 el mismo artista en conjunción con Simón Pereyng realizó el retablo de

Así desde el último cuarto del siglo XVI podemos encontrar indicios de la participación de diversos grupos en esas operaciones, encomenderos, frailes, caciques y cabildos indígenas, para el caso de pueblos cabeceras. Pero además de esas grandes edificaciones durante la segunda mitad del siglo XVI se construyeron también otros monasterios e iglesias de menor tamaño, como Santa Catarina Tejupan y Tecomaxtlahuaca. Para ellas las comunidades adquirieron ornamentos sacerdotales, trompetas, candeleros, flautas para el órgano, manteles para el altar y mil cosas más.¹⁸⁰ El común del pueblo representado por el cabildo, los nobles mixtecos, caciques y principales quienes formaban parte del cabildo realizaron los procedimientos necesarios para la contratación, compra y pago de ornamentos, retablos y pinturas.¹⁸¹

Supongo también que la proliferación de parroquias en la Mixteca motivó una alta demanda de elementos ornamentales y de culto, mucha de la cual pudo satisfacerse por artífices que vivieran parcial o permanentemente en la zona. No contamos a la fecha con estudios a que acudir para comprobarlo, pero suponemos que los oficios tuvieron gran demanda en la zona, y parecen haber sido desempeñados por maestros venidos de Puebla, Oaxaca e incluso peninsulares. Se ha registrado la actividad de arquitectos, alarifes, escultores, pintores, campaneros, médicos, y herreros. Roland Spores documentó ocho artistas que trabajaron para las comunidades de la Mixteca alta en el siglo XVII: Nicolás González maestro ensamblador, Alonso de Torres maestro escultor, Antonio de Roldán maestro de ensamblador y platero de Silacayoapan, Nicolás Sánchez ensamblador de Oaxaca, Joseph Granados maestro ensamblador de Teposcolula, Esteban Bautista de San Mateo Peñasco y Tomas de Avendaño maestros de ensamblador al igual que José González (ensamblador).¹⁸²

Teposcolula. En 1586 el mismo artista trabajó en Tamazulapan. En 1587 firmó con las autoridades y principales de Achiutla un contrato para hacerles un retablo. Las pinturas de Coixtlahuaca se han atribuido al mismo artista y es de suponerse que también habrá realizado el retablo, sin embargo no contamos con fuentes documentales que lo afirmen. María de los Ángeles Romero Frizzi, *Teposcolula aquellos días del siglo XVI, Op. Cit.* pp. 75-76.

¹⁸⁰ *Ibidem.* p. 73.

¹⁸¹ Muchas habilidades fueron necesarias para concretar esos propósitos, pues los contratos debían realizarse en idioma español, ante un juez o notario y en ocasiones fue necesario solicitar permisos a la corona para emplear dinero de los tributos en el pago de los costosos retablos como se muestra en la petición que dirigieron los naturales y el común de Teposcolula a la corona en 1565. *Ibidem.* pp. 145-147.

¹⁸² “Las comunidades de la Mixteca sufragaron la ornamentación de sus iglesias hasta mediados de la Colonia. En 1688, el cabildo de San Juan Teposcolula contrató a Nicolás González, maestro ensamblador, para hacer un retablo para la iglesia de la comunidad. En 1699 a Alonso de Torres, maestro escultor, se le pagaron 200 pesos para hacer las esculturas de la parte principal del altar de la iglesia de San Juan Teposcolula. Santiago Yolomecatl contrató con Antonio Roldán, maestro ensamblador y platero de Silacayoapan, la construcción de un colateral para la iglesia de la comunidad en 1671. Santa Catarina una comunidad sujeta a Teposcolula, contrató en 1679 a Nicolás Sánchez, de Oaxaca, por 400 pesos para crear un retablo para la iglesia. En 1682, el cabildo de Teposcolula pagó 400 pesos a Joseph Granados, maestro de ensamblador de Teposcolula, y Esteban Bautista, de San Mateo Peñasco, para elaborar un retablo para la iglesia. Tomás de Avendaño, maestro, fue empleado por la pequeña comunidad de San Juan Numi en 1683 para realizar un colateral para su iglesia. En 1685, San Juan Achiutla pagó a José González 150 pesos por un retablo para su iglesia. Roland Spores., *Op. Cit.*, p. 197.

Otros artífices más realizaron actividades en la Mixteca Alta en el siglo XVII. En 1621 Rodrigo Sánchez pintor residente en Tlaxiaco vendió dos esclavos.¹⁸³ En 1621 Francisco Vásquez pintor vecino del pueblo de Tlaxiaco se obligó a enseñar su mismo oficio a Juan Galindo hijo de Francisco Sánchez.¹⁸⁴ Jacinto Quintero pintor estante en el pueblo de Yanhuitlán, en 1623 se obligó a pagar a Bartolomé Beristáin 50 pesos.¹⁸⁵ Alonso de Luna maestro dorador y estofador, vecino de Oaxaca y estante en Yanhuitlán, y Bartolomé González maestro dorador y estofador, vecino de Yanhuitlán se obligaron a dorar un retablo de san Pedro Mártir para el pueblo de San Pedro Mártir de la jurisdicción de Yanhuitlán en 1623.¹⁸⁶ El pintor Antonio de Santander¹⁸⁷ vecindado y con gran prestigio en Puebla en 1676 “se obligó para la iglesia del pueblo de Chalcatongo jurisdicción de Teposcolula, a hacer en 800 pesos de oro común, de ayacahuite de nueve varas de alto y seis de ancho, de tres cuerpos de talla las pinturas en las que debía pintar una Virgen de los Remedios y otra de Guadalupe”.¹⁸⁸

En el siglo XVIII además de Miguel de Mendoza otros artistas más tuvieron presencia en la Mixteca.¹⁸⁹ En 1710 Bartolomé de Arellano maestro de ensamblador vecino del pueblo de Teutitlán del Camino contrató con los principales, naturales y vecinos de San Cristóbal, un retablo de la virgen del Rosario por trescientos pesos de oro común.¹⁹⁰ En 1731 Agustín Méndez de Ojeda maestro pintor vecino de Teposcolula tomó como aprendiz a Joseph Clemente Gallardo por seis años.¹⁹¹ El pintor indio ladino Juan Manuel Gutiérrez, cuyo abuelo Nicolás Calderón fue también pintor, en 1732 vendió un solar en Teposcolula.¹⁹² En 1784 *por fin y muerte* de Francisco Sánchez fue convocado como perito valuador el pintor Sebastián Peña del Campo.¹⁹³

Este fue el entorno social y artístico que rodeó el desempeño del pintor Miguel de Mendoza en el primer cuarto del siglo XVIII en la Mixteca. En él se conjuntaron, una alta demanda artística para los

¹⁸³ Archivo Judicial de Teposcolula, localidad, Teposcolula, serie civil, subserie, venta de esclavos, año, 1621, legajo, 02, expediente, 42.

¹⁸⁴ AJT, Localidad, Tlaxiaco, serie, civil, subserie, aprendiz, año, 1621, legajo, 08, expediente, 53. Francisco Vásquez vecino pintor del pueblo de Tlaxiaco se obliga a enseñarle a Juan Galindo hijo de Francisco Sánchez. En el mismo archivo, serie, subserie, localidad, año y legajo, Expediente 42, Año, 1621, se encuentra una carta de venta de dos esclavos negros que hace Francisco Sánchez a favor del pintor de Tlaxiaco Francisco Vásquez. De igual modo, en el mismo archivo, localidad y serie, subserie petición de testigos, Año, 1626, legajo, 09, expediente 18. Francisco Vásquez pintor pidió a fray Gonzalo de Reino hacer su testamento.

¹⁸⁵ AJT, Localidad, Yanhuitlán, serie, civil, subserie, obligación de pago, año, 1623, legajo, 09, expediente 10.02.

¹⁸⁶ AJT, Localidad, Teposcolula-Yanhuitlán, serie, civil, subserie, concierto de obra, año, 1623, legajo 09, expediente 10.09.

¹⁸⁷ Por la fecha del contrato seguramente se trata de Antonio de Santander padre.

¹⁸⁸ Francisco Pérez Salazar, *Op. Cit.*, p. 209.

¹⁸⁹ Los datos sobre artífices que citaré a continuación corresponden a indagaciones y hallazgos personales en el archivo Judicial de Teposcolula localizados en el transcurso de esta investigación.

¹⁹⁰ AJT, Localidad, Yanhuitlán, Serie, Civil, Subserie, concierto de obra, Año, 1710, Legajo 20, Expediente 01.

¹⁹¹ AJT, Localidad, Teposcolula, serie, civil, subserie, aprendiz de pintor, año, 1731, legajo 25, expediente 02.50.

¹⁹² AJT, Serie Civil, Sección Teposcolula, subserie, venta de solar, Año. 1732 Legajo 27, Expediente 16.35.

¹⁹³ AJT, Localidad, Teposcolula, Serie, Civil, Subserie, inventario y aprecio de bienes, año, 1784, legajo 45, Expediente 23.

templos de los pueblos, cabeceras y sujetos, en los que el cabildo y los caciques tenían una alta participación, junto con la orden dominica quien los administraba a través de dos de sus provincias, la de San Hipólito Mártir de Oaxaca y la de los Santos Ángeles de Puebla, bajo la jurisdicción del obispado de Antequera.¹⁹⁴

Las posibilidades de trabajo y la cercanía que Miguel de Mendoza estableció con su familia política, los Neri de la Cruz-Mendoza partícipes constantes del cabildo de San Cristóbal,¹⁹⁵ pueblo sujeto de Coixtlahuaca en el que nuestro pintor vivió aproximadamente 17 años, pudo darle acceso a una red capaz de encargarle directamente las imágenes para los retablos de sus iglesias en proceso de construcción o renovación, que fueron una mejor alternativa que el competido y mas regulado mercado de la ciudad de Puebla que además a principios del siglo XVIII atravesaba un estancamiento económico.

2.3 La ciudad de Oaxaca

Fundada hacia 1529 como villa y confirmada como ciudad en 1532, Antequera Oaxaca se fue consolidando lentamente. Aunque en 1561 emprendió algunas obras hidráulicas importantes¹⁹⁶ y hacia 1579 las relaciones geográficas la describen pluricultural, de pobre arquitectura y con escasa actividad mercantil,¹⁹⁷ desde sus inicios mantuvo una relación de dependencia y distancia con los pueblos circundantes.¹⁹⁸ Hacia 1626 el viajero ingles Thomas Gage la reconoció de regular tamaño y gobernada

¹⁹⁴ Santa María de la Natividad de Tamazulapan, San Juan Bautista Coixtlahuaca y San Pedro y san Pablo Teposcolula a principios del siglo XVIII pertenecieron a la provincia de los Santos ángeles de Puebla y fueron sujetos del obispado de Antequera.

¹⁹⁵ En el capítulo III abordaré en extenso las relaciones sociales entre Miguel de Mendoza y la familia Neri de la Cruz, a la que perteneció su esposa Antonia de la Cruz, con quien contrajo matrimonio en 1703.

¹⁹⁶ Sebastián van Doesburg, “La Fundación de Oaxaca, antecedentes y contexto del título de ciudad de 1532” en *475 años de la fundación de Oaxaca, vol 1. Fundación y Colonia*, Sebastián van Doesburg (coordinador) Luis Alberto Arrijoa Díaz-Viruell, Benjamín Ibarra Sevilla *Et. al.*, México, Ayuntamiento de la ciudad de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú, Provedora Escolar, Almadía, Casa de la Ciudad, 2007, pp- 33-101, p. 95.

¹⁹⁷ “Poblóse esta ciudad al principio con ochenta vecinos; tiene al presente más de quinientos. Hay dentro de ella más de trescientos indios mexicanos, zapotecas y mixtecas, que se dicen naborías, que sirven en las casas de los vecinos, y generalmente hablan todos ellos la lengua mexicana [...]. Las casas son casi todas bajas, por causa de los temblores. Las paredes son de tierra y adobe, y los edificios pobres, aunque de poco acá se han hecho algunas portadas y esquinas de piedras y algunas casas se han cubierto de piedra teja. Los tratos y contrataciones de los vecinos es en mercaderías de España. Otros tratan en rescatar, comprar y vender grana, seda, cacao, hilado y ropa de la tierra, potros y mulas y otros viven de las mercedes que su majestad les hace en los cargos [...]. Los indios naborías ejercitan comercio mínimo o servicio en casas para mantenerse y pagar su tributo [...]. En la iglesia catedral hay doce prebendados [...]. Hay en esta ciudad un monasterio de religiosos de la orden del señor Santo Domingo el cual se fundó ocho años después que esta tierra fue ganada. Residen en él ordinariamente cuarenta religiosos [...]. Tienen también los hermanos de la Compañía de Jesús una iglesia y casa donde ordinariamente residen ocho hermanos [...]”. René Acuña, *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Antequera*, citado por Sebastián van Doesburg, *Ibidem.*, p. 95.

¹⁹⁸ John K. Chance, *Razas y clases en la Oaxaca colonial*, Instituto nacional indigenista, México, 1982. p. 107. “[...] en los últimos años de la década de 1540, la ciudad llevó una existencia parasitaria dependiendo del trabajo y la agricultura indígena para sobrevivir”.

por un alcalde mayor, cuya actividad comercial incluía “muchos *rebaños y vacadas*” y el envío de lanas a las fabricas de paño de Puebla de los Ángeles y de cueros a los mercaderes de España.¹⁹⁹ En 1746 Antonio de Villaseñor contó en ella seis mil familias de españoles y mestizos y le reconoció fuerte comercio “por lo precioso de sus frutos” y “por ser paso necesario para las provincias de Guatemala”.²⁰⁰

Oaxaca fue más una ciudad patrimonial y administrativa, determinada regionalmente hacia la ciudad de Puebla, mucho mejor dispuesta económicamente y con mejor desarrollo poblacional.²⁰¹ Dentro de sus actividades, si bien diversas la élite participó en el comercio la burocracia y la iglesia, y poco como propietarios de haciendas. Los profesionales medios, incluyeron: abogados, burócratas, maestros, escribanos, y artesanos de “alta posición”, barberos, boticarios, doradores, pintores y plateros. Aunque los grupos más numerosos fueron los sectores bajos quienes desempeñaron los oficios de tejedores, carpinteros, herreros, torneros, sombrereros, sastres y zapateros.²⁰²

A finales del siglo XVII las posiciones de poder riqueza y autoridad en Antequera estaban invariablemente en manos de los criollos, quienes se desempeñaban como profesionales y terratenientes; los otros grupos sociales, criollos, mestizos y mulatos realizaban labores manuales o estaban empleados como artesanos. Las ocupaciones artesanales más comunes fueron: dorador, herrero, herrador, carpintero, zapatero, sastre, sillero, curtidor, alfarero y sombrerero.²⁰³ Los españoles peninsulares más bien se dedicaron al comercio sobre todo externo con Puebla o la ciudad de México.²⁰⁴

El crecimiento de Antequera²⁰⁵ durante la primera mitad del siglo XVIII fue lento y estable hasta la década de 1740, a partir de 1750 experimentó un auge derivado del comercio de la grana cochinilla.²⁰⁶ Los recursos que Oaxaca concentró en el siglo XVIII fueron básicamente: grana, algodón y mantas, muchos de ellos producto del “trabajo compulsivo”,²⁰⁷ menos costoso que el obraje manufacturero y

¹⁹⁹ José Antonio Gay, *Op. Cit.*, p. 443.

²⁰⁰ Joseph Antonio de Villaseñor, y Sánchez, *Theatro Americano descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, segunda parte, Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1748, pp. 111-114.

²⁰¹ Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, p. 99.

²⁰² *Ibidem.*, pp. 100-101.

²⁰³ John K. Chance, *Op. Cit.* p. 179.

²⁰⁴ William B. Taylor, *Landlord and peasants* ... p. 160. Citado por Manuel Miño Grijalva, *Ibidem.*, p. 101-102.

²⁰⁵ Nueva Antequera fue el nombre con el que la ciudad recibió primero la calidad de villa y después el rango de ciudad, fue hasta finales del siglo XVIII cuando recibió la denominación de Oaxaca, aunque en muchos documentos, desde el siglo XVII se hace referencia a ella como el *obispado de Guajaca*.

²⁰⁶ John K. Chance, *Op. Cit.* p. 180. Si bien el comercio de este tinte ya venía en ascenso desde el siglo XVII.

²⁰⁷ El “trabajo compulsivo” corresponde a la estrategia seguida por los comerciantes novohispanos a través de la cual se obligaba a los pueblos indígenas a adquirir obligatoriamente objetos, ganado o semilla a cambio de su producción, comprada a precios inferiores a los del mercado. “El repartimiento y la habilitación mercantil se constituyeron en ejes financieros del sistema y fueron conductores por los cuales respiraron los pueblos, las

más accesible aquí por la “mano de obra más barata”; la cantidad de mercancías y dinero que entraba en algunas jurisdicciones como parte de este mecanismo rondaba los 50 000 pesos anuales.²⁰⁸ Este desarrollo sin embargo se organizó en un eje de ciudades formado por Oaxaca, Mérida y Chiapas productoras de bienes para el mercado bajo esa modalidad de trabajo; que también se operó en la producción de sus haciendas, como “trabajo transitorio de los indios”.²⁰⁹

El obispado de Oaxaca se benefició también de la riqueza de los pueblos indios a través de la recolección del diezmo. En el siglo XVII estableció una recaudación por zonas que agrupaban colecturías y parroquias que proporcionó a las autoridades de la catedral ingresos considerables sobre las parroquias de la diócesis.²¹⁰ Una de las colecturías más productivas fue la Mixteca, por ejemplo en 1791 ésta incluyó 24 parroquias que junto con sus pueblos dependientes aportaron 10, 575.3 pesos²¹¹ al diezmo diocesano.

Fue una ciudad en la que la recuperación de las epidemias del siglo XVIII “determinó la expansión de los pueblos”²¹². Éstos a pesar de las congregaciones se organizaron de manera nuclear siguiendo patrones prehispánicos, en los que la defensa de su territorialidad significó de hecho una continuidad que les hizo posible “reconstituirse étnicamente”,²¹³ y participar mediante el uso de recursos monetarios y no monetarios en las funciones económicas y políticas de la región.²¹⁴

ciudades y las gentes del sur y sureste que dependían económicamente de la Nueva España”. Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, p. 198.

²⁰⁸ “Pueblos como Jicayan producían algodón y grana, mientras Villa Alta además de cochinilla, elaboraba grandes cantidades de mantas, Teutila y su jurisdicción producían algodón, tejidos ordinarios y vainilla en tanto que en Chilapa hilaban y fabricaban huipiles”. *Ibidem.* p. 169.

²⁰⁹ Sus principales cultivos fueron: “maíz, frijol, maguey, calabazas, zapotes, nueces, camote, aguacate, hierbas y pasturas”, que se complementaban con los que llegaban de España: trigo, lenteja, caña de azúcar, vid, lechuga, col, cebolla, ajo, rábanos, y frutas (manzanas, granadas, duraznos, melones, higos, naranjas)”, Hacia 1670 se cultivaron también: vainilla, garbanzo, chile, fruta, flores, etc. En ella los indios incluso con su trabajo compulsivo ministraban “a esta ciudad [...] con sus cargas de maíz [que ...] venden a precios muy razonables. *Ibidem.*, p. 168.

²¹⁰ La recolección del diezmo fue un instrumento indispensable en el manejo de los recursos diocesanos. Al ceder todos los diezmos a la corona española en 1501, el papa Alejandro VI solicitó del rey que concediera a las iglesias de ingresos suficientes. El rey lo concedió de la siguiente manera: “la mitad del monto total de los diezmos debió dividirse en dos partes iguales, una para el obispo y otra para el cabildo catedralicio; la mitad restante debería dividirse en dos novenos, de los cuales se reservarían dos para el rey, quien sería libre de gastarlos a su arbitrio; uno y medio se destinaría a la construcción y reparación de la catedral y de los templos parroquiales, uno y medio al establecimiento y sostén de hospitales, y cuatro al pago de salarios a los párrocos”. Robert J. Mullen, *Op. Cit.* p. 8.

²¹¹ Se denominó colecturía a los pueblos responsables de recoger los diezmos de un número determinado de parroquias. Las dependencias fueron los curatos que dependían de cada parroquia definida como colecturía. Las colecturías de la Mixteca en 1791 fueron: Yanhuatlán, Nochistlán, Sosola, Jaltepec, Tilantongo, Achiutla, Peñasco, Yolotepec, Itunduxia, Chalcatongo, Chicahuastla, Juxtlahuaca, Tecomaxtlahuaca, Tlaxiaco, Teposcolula, Chilapa, Tamazulapan, Coixtlahuaca, Tejupan, Tecomatlán, Apoala, almoloyas, Teozacoalco y Cuanana. *Ibidem.* pp. 9-10.

²¹² Manuel Miño Grijalva., *Op. Cit.*, p. 166.

²¹³ Marcelo Carmagani, *El regreso de los dioses. El proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII*, citado por Manuel Miño Grijalva, *Op. Cit.*, p. 166.

²¹⁴ *Ibidem.*, p.166.

Su crecimiento se ajustó a un acomodo protourbano, en el que las actividades ocupacionales variaron poco, y los centros manufactureros se ubicaron en pueblos como Villa Alta.²¹⁵ Económicamente, se movió al compás de Puebla -el gran centro articular del sur- México y Veracruz.²¹⁶ A su paso por Nueva España, Alejandro de Humboldt la consideró la quinta ciudad después de la ciudad de México pero aportando solo el 5.4% del diezmo novohispano en el periodo de 1771 a 1780.²¹⁷

2.3.1 La tradición artística de Oaxaca

La ciudad de Oaxaca fue confirmada como tal en 1532, y aunque desconocemos con certeza la manera como los oficios se distribuyeron en ella, John Chance afirma que estos fueron desempeñados por criollos, mestizos e indios.²¹⁸ Sobre los artesanos indios sabemos que fueron ubicados por la alcaldía mayor en 1555 en el barrio de San Juan, sujeto del barrio de Jalatlaco, a petición de los propios indios, y estuvieron distribuidos en: “40 tejedores, 33 canteros, 31 zapateros, 30 sastres, 22 carpinteros, 16 fabricantes de collares, 15 cereros, 14 pintores, 4 fabricantes de espadas, 4 herreros, 3 carniceros y 3 fabricantes de cabestros y cinco artesanos adicionales que trabajaban ya sea de carpinteros o de canteros”.²¹⁹ Son significativos los datos de artesanos en comparación con una ciudad recién formada, destaca el número de pintores, que podría haber sido mayor si consideramos que los registrados podrían haber encabezado talleres, y por otro lado contrasta con los escasos 3 carniceros trasladados.

Durante el siglo XVII la economía de la ciudad de la ciudad Oaxaca no fue de gran esplendor, en la primera mitad su población fue de escasos 2000 habitantes y en ella habitaron peninsulares, criollos y naborías, “las calles estaban formadas de tierra suelta, sin embaldosado, las casas bajas, con pocas ventanas y edificadas en forma de troneras”.²²⁰

La iglesia catedral construida y en servicio desde el siglo XVI, a principios del XVII lucía ya los retablos de Andrés de Concha;²²¹ aunque se trataba todavía de una construcción baja y poco iluminada que

²¹⁵ *Ibidem.*, p. 100.

²¹⁶ *Ibidem.*, p. 102.

²¹⁷ El dato corresponde al cuadro 1 Evolución de los diezmos novohispanos por obispados: 1771/1790, creado a partir de Ensayo político sobre el reino de la Nueva España de Alejandro de Humboldt. Los diezmos para la serie 1771-80 se organizan en: México 4 132 630, 30.9 %; Puebla 2 965 60,1 22.2 %; Valladolid 2 710 200, 20.3%; Guadalajara 1 889 724, 14.1 %; 943 028, 7.0 %; y Oaxaca 715 974, 5.4%. Juan Carlos Caravaglia y Juan Carlos Grosso, “La región Puebla Tlaxcala y la economía novohispana, 1680-1810”, *Puebla de la colonia a la revolución*, Puebla, Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, Universidad Autónoma de Puebla, 1987, p. 81.

²¹⁸ John K. Chance, *Op. Cit.*, p.176.

²¹⁹ *Ibidem.*, p. 113-114. Archivo General de la Nación, Hospital de Jesús 285, exp. 98:46r.

²²⁰ José Antonio Gay, *Op. Cit.*, p. 514.

²²¹ Andrés de Concha “terminó el retablo mayor de la Catedral [de Oaxaca] en 1575, [...], por 1597 el obispo Bartolomé de Ledesma envió una larga relación de los bienes de la catedral de Oaxaca a España [...]. El retablo del altar mayor que es de tres columnas en alto [...] este retablo es pintado al óleo y bien acabado con todos sus resaltes, frisos y trasplares. [...]

carecía del sagrario, la casa parroquial y la capilla de Guadalupe, que se agregaron posteriormente. Su transformación inició en 1649, cuando se cambiaron las vigas del techo;²²² entre 1661 y 1665, por iniciativa del obispo Alonso de Cuevas y Dávalos, se elevó el nivel de sus paredes y la techaron de nuevo.²²³ Fueron sin embargo los cambios de 1667, que propuso el obispo Tomas de Monterroso, los más contundentes que la convirtieron “en una catedral con planta de cinco naves”, nuevas capillas²²⁴ y techo de cúpulas y bóvedas.²²⁵

Las órdenes regulares estuvieron presentes en Antequera desde el siglo XVI, dominicos, jesuitas, agustinos, mercedarios y franciscanos se establecieron, e iniciaron la construcción de sus casas conventuales. Los dominicos edificaron en la ciudad los conventos de san Pablo, santa Catalina y santo Domingo. A principios del siglo XVII, el destruido convento de San Pablo fue reconstruido y hermoñado por Burgoa²²⁶ pero sabemos poco sobre su ornamentación; por entonces la iglesia del convento de santa Catalina fue adornada con un retablo construido por fray Hernando de Caravacos, natural de Galicia y vecino de Oaxaca.²²⁷ En tanto que santo Domingo era desde entonces reconocido como “el templo más hermoso” de la ciudad.²²⁸ El retablo principal adornado con pinturas de Andrés de Concha se colocó inicialmente en 1612, aunque en 1681 “fue reemplazado por otro mejor”.²²⁹ En

En la nave colateral del lado del Evangelio están dos altares: el uno de san Sebastián y otro de san Marcial; pintados al óleo y bien acabados.

En la otra nave colateral de la Epístola están otros dos altares acabados y pintados como los otros: el uno de san Miguel y otro de san José.

A la entrada de la puerta del Perdón, en el respaldo del coro otro altar de ara con la imagen de Nuestra señora pintada al óleo y bien acabada.

En la sacristía de la dicha Catedral, cuatro retablos por asentar y esto por la necesidad que tiene la dicha fábrica, que el uno es de san Ildelfonso y los otros tres restantes de la Magdalena y santa Lucía y santa Catarina Virgen y santa Ana”. Enrique Marco Dorta, *Noticias sobre el pintor Andrés de Concha*, citado por Henrich Berlin, *Arquitectura y arquitectos coloniales de Oaxaca: la Catedral*, Madrid, Archivo Español de Arte, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto Diego Velázquez, 1979, pp. 310-311.

²²² *Ibidem.*, p. 312.

²²³ Es probable que entonces se agregara la capilla de Guadalupe, pues el Obispo Dávalos trajo a Oaxaca la primera imagen con que se adornó la iglesia de Guadalupe situada en los límites de la ciudad. *Ibidem.*, pp. 312-314.

²²⁴ Al parecer solo existían la del Rosario, “que esta arrimada a la dicha sala capitular”, la de Guadalupe “en donde al presente está el retablo de nuestra señora de Guadalupe inmediato a la de la Santa Cruz de Huatulco. Se menciona además de manera confusa otra capilla que “ha de ser dedicada a los gloriosos apóstoles san Pedro y san Pablo”. *Ibidem.*, p. 316.

La temprana mención a la capilla de Guadalupe no es extraña, el obispo Cuevas y Dávalos trajo de México, para la iglesia ubicada a orillas de la ciudad, una imagen de la virgen de Guadalupe. Más tarde hacia el año de 1673, bajo el obispado de Francisco de Monterroso, esa misma iglesia sufrió un incendio que acabó con todo, pero respetó la pintura de la Virgen titular. En esa iglesia y hospital fueron asignados los Beltemitas en 1668 cuando arribaron a la ciudad. José Antonio Gay, *Op. Cit.*, 495.

²²⁵ Henrich Berlin, *Op. Cit.*, p. 316.

²²⁶ José Antonio Gay, *Op. Cit.*, 484.

²²⁷ “Este templo, uno de los primeros derribados por los temblores, había sido reconstruido con solidez y belleza por el padre Francisco de Burgoa, que quiso hacer del convento anexo una casa de recolección y reforma para los religiosos de su orden”. *Ibidem.*, 435-436.

²²⁸ *Ibidem.*, p. 515.

²²⁹ *Ibidem.*, p. 426.

1659 contrataron a un maestro poblano para realizar “las obras de yeso y dorado de del cañón del cuerpo de la iglesia”, y posteriormente bajo el segundo provincialato de Francisco de Burgoa, se enyesó y doró el coro alto, el coro bajo, la reja dorada del coro, se construyó el antecoro y se hizo la puerta del costado.²³⁰

Los jesuitas iniciaron también la construcción de su iglesia y convento “de la Compañía” en solares ubicados “entre la plaza real y la del marqués del valle”, donados por el obispo Alburquerque.²³¹ Los sismos frustraron continuamente sus avances, hasta que a principios del siglo XVIII con la donación testamentaria de Manuel F. Fiallo²³² lograron concluirlos.²³³ Fueron beneficiados también con una imagen de *Santa María la Mayor*, “copia exacta que se cree pintada por san Lucas”, enviada por san Francisco de Borja y traída a Oaxaca por los jesuitas para el templo de las Nieves que a principios del siglo XVII se comenzaba a edificar.²³⁴

Del mismo modo los agustinos y los mercedarios iniciaron la construcción de sus templos y conventos, ambos recibieron ayuda testamentaria de Fiallo para concluir sus obras. A los mercedarios Fiallo los benefició también en su testamento con fondos para la fábrica y adorno de su templo²³⁵. Los franciscanos se ubicaron en el límite sur de la ciudad donde edificaron convento y e iglesia denominada inicialmente san Ildelfonso. Recibieron 20, 000 pesos de Fiallo para reedificar su convento.²³⁶

²³⁰ *Ibidem.*, p. 489.

²³¹ *Ibidem.*, p. 351.

²³² Comerciante de grana de origen portugués, fallecido en 1708, “Don Manuel Fernández Fiallo parece haber nacido para la felicidad de Oaxaca: no depositó en él la providencia muy opulentos caudales sino para hacerlos correr por sus manos á beneficio común de todo el pueblo [... Además de fuertes donaciones a las principales ordenes asentadas en Oaxaca dotó] muchas otras fiestas anuales y lámparas perpétuas al Santísimo Sacramento en diferentes iglesias, de capellanías y otras distintas fundaciones. Hizo fuentes públicas para la comodidad de los pobres; reedificó las casas del ayuntamiento; ensanchó las cárceles para el alivio de los presos; fabricó las carnicerías, y por más de seis años hizo que á su costa se repartiese a los pobres, de limosna, gran cantidad de carnes. En su testamento dejó á los pobres vergonzantes toda su ropa y todos los género y efectos que sus encomenderos le remitiesen de los reinos de Castilla, reducidos a reales, en que se gastaron más de 80, 000 pesos”. P. Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús*, citado por José Antonio Gay, *Op. Cit.*, p. 507.

“Oaxaca en ese tiempo disfrutaba de un envidiable bienestar [...], sobre todo, el comercio había llegado a un grado increíble de prosperidad: sólo de grana había ya por ese tiempo un ingreso anual de cerca de un millón de duros. Las crecidas ganancias que de aquí resultaban no siempre servían únicamente a la avaricia y sed de oro, pues había nobles almas que sabía emplear cuantiosas sumas en la pública beneficencia. Baste citar como prueba el ejemplo de aquel hombre admirable por su caridad, a quien dios parece haberse empeñado en colmarlo de riquezas sin medida, mientras que él a su vez se empeñaba en deshacerse de todo a favor de los oaxaqueños, D. Manuel Fernández de Fiallo”. *Ibidem.*, p. 507.

²³³ “[...] con 80, 000 dotó al Colegio de la compañía de Jesús, al que después de de algunos legados como de 20, 000 pesos dejó por heredero del remanente de sus bienes [...]”.P. Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús*, citado por José Antonio Gay, *Op. Cit.*, p. 507.

²³⁴ *Ibidem.*, p. 355.

²³⁵ “El templo de la orden mercedaria fue dedicado en 1601”. Aunque fue reconstruido dos veces más por haber sido afectado por los temblores del siglo XVII y XVIII. *Ibidem.*, p. 398-399.

²³⁶ *Ibidem.*, p.507.

De la primera mitad del siglo XVII datan la imagen escultórica de la Virgen de Juquila,²³⁷ protagonista de un cuadro que recreaba su milagrosa sobrevivencia al incendio de Amialtepec.²³⁸ Y la aparición milagrosa de la cabeza y manos de la Virgen de la Soledad, que se encontró acompañada de una escultura de Cristo resucitado del que poco se sabe ahora.²³⁹

En la segunda mitad del siglo XVII, la población se incrementó a 6,000 habitantes, pero se mantuvieron los patrones de actividad artesanal aunque los oficios de pintores y ensambladores, parecen haber sido escasos e itinerantes. A partir de los archivos parroquiales de casamientos del sagrario metropolitano, John K. Chance, identificó entre 1693 y 1700 la existencia en Antequera de doradores, plateros, pintores y escultores; agrupados todos en una sola categoría, localizó a 23 hombres que ejercieron estos oficios; trece de ellos fueron criollos, seis mestizos y castizos, tres mulatos libres y uno indio.²⁴⁰ San Juan el antiguo barrio de artesanos indios, a finales del siglo XVII, mudó de nombre e identidad a Trinidad de las Huertas y construyó su propia iglesia. Los indios artesanos se extendieron al pueblo de Jalatlaco que se identificó entonces como asiento de panaderos, zapateros y sastres.²⁴¹

Fuertes sismos azotaron la ciudad de Antequera a finales del siglo XVII y principios del XVIII; el ocurrido el 17 de julio de 1694 afectó seriamente las bóvedas de la catedral.²⁴² El del 15 de mayo de 1714 causó tan grave daño al edificio que la ciudad pidió que la catedral fuera cerrada y se permitiera el acceso a su interior únicamente por el Sagrario y la capilla de Guadalupe.²⁴³ Le tomó años al cabildo catedralicio reunir el dinero y acordar los trabajos para su reparación, hasta que en 1723, el obispo de

²³⁷ La imagen de la Virgen de Juquila “tiene una tercia de vara y el grueso de dos dedos de alto y viste una túnica sobre la que cae el manto que se desprende de los hombros, y se tercia airosamente bajo el brazo izquierdo. El cabello se extiende sobre el ropaje, las manos están unidas ante el pecho y los ojos modestamente inclinados. Perteneció a fray Jordán de Santa Catalina, pasando luego por donación de este religioso, al poder de un indio natural de Amialtepec, piadoso y gran devoto de María. Su casa se convirtió en centro de peregrinaciones de la imagen”. Debido a su fama milagrosa, el cura del lugar la trasladó al templo y ahí su devoción se extendió. En 1633 la imagen sobrevivió a un incendio, milagro certificado que extendió la devoción que ya tenía. *Ibidem.*, 438.

²³⁸ Gay afirma que este cuadro lo vio el Dr. Manuel Ruiz y Cervantes, el cual tenía la inscripción, “Milagrosa imagen de Nuestra Señora de Amialtepec, en donde quemándose toda la iglesia y el altar en que estaba colocada, pasando en incendio, se halló sobre las cenizas del templo, sin quemarse ni aún el vestido”. *Ibidem.*, 438.

²³⁹ La aparición sucedió en la entrada de la ciudad, frente a la ermita de san Sebastián, ahí se depositaron la cabeza y las manos de la Virgen de la Soledad y en la ermita de la Santa Vera Cruz la imagen de Cristo resucitado. Posteriormente sobre la ermita de San Sebastián se edificó el templo, hoy basílica, de la Soledad y en la ermita de la santa Vera Cruz el convento de los carmelitas descalzos. *Ibidem.*, 433-434.

²⁴⁰ John K. Chance, *Op. Cit.* p. 178.

²⁴¹ *Ibidem.*, p. 121.

²⁴² “[...] que resultó maltratarse muchas de las bóvedas, con tal daño que aunque se había aplicado algún corto remedio, si no se aplicaba mayor, demoliendo una u otra de las bóvedas acuñando las que se hallaban rajadas y dando fijeza a algunos clavos de los arcos, que han demostrado estaba en peligro inminente de su ruina”. Henrich Berlin, *Op. Cit.*, p., p.317.

²⁴³ Los daños fueron de consideración, se describen, “los pilares partidos, desplomadas las paredes de algunas capillas, los arcos partidos y desencajados, ‘el cimborrio partido, demolido, vencido y desplomado que causa horror; el tercer cuerpo de la portada desencajado, vencido, y desplomado; las dos torres en sus macizos ‘partidas de alto a bajo y los segundos y terceros cuerpos, en que asientan las campanas hasta sus remates o linternillas desgajados, vencidos y para caerse’”. *Ibidem.*, p. 317-318.

Durango, don Benito Crespo aportó la donación testamentaria de 40 000 pesos del capitán Juan Gómez Márquez para su reconstrucción.²⁴⁴

A pesar de tan lamentables problemas sabemos por Fátima Halcón de la existencia de dos retablos para la Catedral, el retablo mayor encargado a Tomas de Sigüenza en 1708 y el de los Reyes encomendado a Ildelfonso de Pinos entre los años de 1726-1734, ambos desaparecidos actualmente.²⁴⁵ Quizás como parte de los trabajos de reconstrucción, previos a la consagración en 1733, de la Catedral, contrató al pintor Marcial de Santaella, para que pintara los cuadros de *Arcángeles en Gloria* y un *San Cristóbal*, este último fechado en 1726. El mismo artista en 1735 se volvió a contratar, por cien pesos, para pintar un cuadro del *Triunfo* para el testero del Coro.²⁴⁶

En el siglo XVII arribaron a la ciudad otras tres órdenes regulares, los betlemitas, la del Carmen y la hospitalaria de san Juan de Dios. En 1690 fue consagrada la iglesia de la Virgen de la Soledad. El fin del siglo XVII parece haber ofrecido a la ciudad una transformación económica y artística. La cantidad de templos consagrados, hace suponer una intensa actividad de arquitectos, albañiles y canteros; ensambladores, carpinteros, doradores y pintores que trabajaron en la ejecución de retablos y pinturas para esas iglesias. Ejemplo de ello son los contratos celebrados ante el escribano Diego Benaias, el primero en 1696, entre el ensamblador Tomas de Sigüenza y el convento de San Francisco; y el segundo en 1698 entre el maestro de ensamblador Joseph Ramírez y la iglesia de la Sangre de Cristo.²⁴⁷

En 1706 se consagró el templo secular del Patrocinio, reconstruido posteriormente con ayuda del cacique de Jalatlaco;²⁴⁸ en 1722 se consagró el templo y convento de San Agustín. En 1728 el templo y convento de san José que albergó religiosas capuchinas españolas; en 1729 la iglesia secular del Calvario; en 1731 la capilla del Rosario anexa al templo de Santo Domingo, en 1733 la reconstrucción de la Catedral de Antequera y en 1735 la reconstrucción del templo y convento de san Francisco.²⁴⁹ Las donaciones de ricos comerciantes fueron determinantes para el florecimiento de las órdenes asentadas

²⁴⁴ *Ibidem.*, p. 319.

²⁴⁵ Fátima Halcón, *Marcial de Santaella y la influencia de Rubens en la pintura oaxaqueña*, Laboratorio de Arte, Departamento de Historia de Arte, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla 1997, p. 445.

²⁴⁶ *Ibidem.*, p. 446.

²⁴⁷ Archivo de Notarías del Estado de Oaxaca, libro 92, año, 1693, folio 395, Obligación de obra. Libro 93, año, 1698, folio 248, Obligación de construir obra.

²⁴⁸ Archivo de Notarías del Estado de Oaxaca, Escribano Joachim de Amador, año 1750, Libro 108, folio 109v. Codicilio de Phelipe de Jesús y León, cacique y principal del barrio de San Mateo Jalatlaco. Ayuda para fábrica de la iglesia del Patrocinio y convento de Belém.

²⁴⁹ Luis Rodrigo Álvarez, *Historia General del Estado de Oaxaca*, Puebla, Siena Editores, 1995, pp.100 -103.

en Oaxaca; destacan las realizadas por Manuel Fernández Fiallo,²⁵⁰ que benefició directamente y por donación testamentaria a muchas de ellas.²⁵¹

Como mencione antes, el escaso conocimiento que tenemos sobre artistas novohispanos en Oaxaca tiene en el manuscrito inédito de Francisco Bonequi,²⁵² una valiosa ayuda, a pesar de las dificultades de apreciación que pudiera tener,²⁵³ pues incluye además de la ciudad, algunos de los pueblos más importantes de las regiones del estado; Teposcolula, Yanhuitlán, Coixtlahuaca, san Bartolo Yautepec, Teojocuilco y la villa de ETLA, así como la identificación de obras en algunas colecciones particulares de la ciudad.

Entre los artistas que Bonequi menciona en su manuscrito y que participaron ampliamente en las iglesias que se consagraron en el primer cuarto del siglo XVIII, están los pintores Marcial de Santaella que pintó para la Catedral y para muchas otras iglesias,²⁵⁴ Isidro de Castro cuyas obras se encuentra aún en iglesia de san Agustín,²⁵⁵ de otro pintor apellidado Castro encontró cuadros en los conventos de,

²⁵⁰ Murió Fiallo en 1708. En la iglesia de la Compañía le hizo la ciudad magníficas exequias: su mejor panegírico fueron los suspiros y lágrimas de innumerables pobres, su cadáver quedó sepultado en el mismo templo”. José Antonio Gay, *Op. Cit.*, p. 508. Sobre este personaje Jaime Cuadriello ha desarrollado un artículo para el libro *Ciclos pictóricos de Antequera*, actualmente en prensa.

²⁵¹ “Con 14 000 ayudó a los reverendos padres carmelitas y con 30 000 a los agustinos para la fábrica de su iglesia; 20 000 gastó en reedificar muchas piezas del convento de San Francisco; 3 000 en el de Betlemitas; con 30 000 dotó diez camas en el hospital de San Juan de Dios; 70 000 gastó en la fábrica y adorno del templo de los religiosos de la Merced; con 11 000 aumentó la renta del Colegio de Niñas; 16 000 fincó para que de sus réditos se sustentasen cinco sacerdotes seculares, con la sola obligación de sacar el guion y las varas del palio siempre que saliese el Augustísimo sacramento; con 80 000 pesos dotó el Colegio de la Compañía de Jesús, al que después de algunos legados como de 20 000 pesos, dejó como heredero del remanente de sus bienes”. *Ibidem.*, p. 507-509.

²⁵² Hay que decir sin embargo que algunos autores como Manuel Toussaint consideran el trabajo de este autor como “imperfecto” y el propio Bonequi advirtió al final de su manuscrito que para realizarlo con mayor calidad hacía falta mejores condiciones que las que él tuvo para hacerlo. Manuscrito ya citado en el capítulo I de esta tesis. Francisco Bonequi, *Noticias de los pintores y escultores que han ejecutado obras en la Capital y en algunos lugares del Estado de Oaxaca con expresión de los en que existen dichas obras*, 1862, fondo Luis Castañeda Guzmán, Biblioteca fray Francisco de Burgoa. 539/C19, foja 1-9.

²⁵³ Es de reconocer que algunos otros investigadores han abordado el patrimonio artístico novohispano de Oaxaca, Manuel Toussaint, Henrich Berlin, Fátima Halcón y Elisa Vargaslugo, los más notables. Sin embargo no se han emprendido trabajos que lo particularicen, o lo aborden parcialmente a través de recintos, artistas o talleres. Uno de los ejercicios más extensos publicados corresponde al artículo de Elisa Vargaslugo, “apuntes para una historia de la pintura Colonial en Oaxaca”, este sin embargo no aporta noticias sobre la presencia de Miguel de Mendoza en la ciudad, aunque si menciona que “la relación artística entre Puebla y Oaxaca –debió haber sido muy estrecha- fue fruto de la ruta comercial que desde el siglo XVI unió a las dos regiones y constituye una de las líneas de influencia artística más importante, que se debe investigar a fondo”. Elisa Vargaslugo, *Historia del arte de Oaxaca, Colonia y siglo XIX, vol. II*, “Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca”, Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las culturas, Oaxaca, 1997. pp. 39-40

²⁵⁴ “En general, la mayor parte de las pinturas que existen en el estado y la capital son de este maestro que supo formarse su escuela particular, y nunca como Cabrera, que era pintor de genio, pero después de este solo Santaella pudo formalizar su género de pintar pudiendo hacer más aventajados a todos los que presidió (sic) por las muchas obras que de él aparecen”. Francisco Bonequi, *Op. Cit.*, foja. 4.

²⁵⁵ *Ibidem.*, foja. 1. Sobre el retablo de San Nicolás de Tolentino firmado por Isidro de Castro ubicado actualmente en la parroquia de San Agustín, Selene del Carmen García Jiménez ha escrito un artículo para el libro *Ciclos pictóricos de Antequera*, actualmente en prensa.

Santo Domingo, San Francisco, el Carmen, la Soledad, la Merced y san Agustín. En el convento de San Francisco, además de la obra de Mendoza, localizó un ciclo de la vida de San Francisco y un martirio de los religiosos de esa orden, pintados por Calderón. Ahí mismo en la iglesia de ese convento, un lienzo “de más de vara” con la Sagrada Familia y otro más chico con Jesús niño, María y san José, pintados por Páez. De ese mismo autor, localizó en la iglesia del hospital de Belém, seis ángeles “muy cerca del tamaño natural”, colocados en el mismo retablo donde identificó un san Miguel de tamaño natural que atribuyó a Miguel de Mendoza.²⁵⁶ De Cabrera localizó en Teojocuilco, del partido de Ixtlán un apostolado de tamaño natural; del mismo autor frente a la capilla del Rosario unos cuadros del martirio de San Pedro de Verona, en la galería del Instituto del Estado, se le tribuye un cuadro de la Circuncisión “muy bien ejecutado”.²⁵⁷

Hacen falta más trabajos de investigación sobre el patrimonio novohispano de Oaxaca para contrastar las apreciaciones y adjudicaciones que Bonequi realizó, pero su trabajo es un antecedente importante para posteriores y necesarios estudios. Sin embargo los méritos que atribuyó a la obra de Miguel de Mendoza y la existencia de ésta en la Mixteca indican que, en efecto, pudo haber existido obra suya en Antequera en el convento de San Francisco, la iglesia del hospital de Belém y la galería de pinturas del Instituto del Ciencias y Artes del Estado; desafortunadamente, por ahora no hemos podido confirmar su dicho, ni físicamente ni en fuentes documentales.²⁵⁸ Los temblores del siglo XX y las transformaciones de las propias iglesias y del Instituto de Estado, posterior Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, parecen haber afectado la conservación de las obras de nuestro artista.

El legado del arte novohispano en Oaxaca, seguramente derivado de la bonanza que la grana cochinilla brindó a la ciudad, fue diverso y abundante. Casi nada sabemos de talleres y ordenanzas en la ciudad; sin embargo parece haber privado en el gusto de la ciudad el estilo de Marcial de Santaella²⁵⁹ e Isidro de Castro. Los pintores de Puebla como el mismo Miguel de Mendoza pudieron sin duda haber participado en Antequera, aunque por ahora sólo contemos con el testimonio de Bonequi para afirmarlo. También vio este pintor obras de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), Miguel Cabrera (1695-

²⁵⁶ *Ibidem*. fojas. 1-4.

²⁵⁷ *Ibidem*. fojas. 5.

²⁵⁸ La obra de Miguel de Mendoza que Bonequi afirma haber visto en las parroquias de Antequera fue comentada en el capítulo I de esta tesis. Agrego ahora que Bonequi afirmó que en la galería de pinturas del Instituto del Estado se encontraban dos cuadros de tamaño natural que representan el martirio de San Felipe de Jesús, “muy buenos tienen todo el estilo de don Miguel de Mendoza”, sin embargo el informe del mismo instituto del año de 1861, no ofrece mayor información sobre esta afirmación, quizás se encontraba entre las sesenta y ocho obras que dicha galería tenía entonces. Tampoco ha sido posible confirmar la presencia de obra de Miguel de Mendoza en las iglesias, del hospital de Belém y del convento de San Francisco.

²⁵⁹ Marcial de Santaella, pintó para la catedral, la iglesia del hospital de Belém una pintura “de siete u ocho varas” que representa la degollación de los niños inocentes, un san Jerónimo bajo el coro de la misma iglesia y la pasión de Cristo en un retablo; en Santo Domingo en el cuerpo de la iglesia, los patriarcas de las distintas órdenes religiosas, “y en los retablos de las capillas hay muchos cuadros de este maestro”. *Ibidem*. fojas. 4-5.

1768) y José de Paéz (1720-1790), formados en la ciudad de México aunque únicamente consignó la firma de un cuadro de “San Martín dando limosna a los pobres” de Juan Rodríguez Juárez.²⁶⁰ La falta de estudios sobre este patrimonio artístico, su dispersión causada por los sismos y la falta de una política de conservación que lo proteja ha motivado un desinterés en él, que puede llevar a un mayor deterioro y eventual desaparición.

Este capítulo muestra por un lado la interrelación económica que unió a Puebla con la Mixteca y Oaxaca, la capacidad de los grupos indígenas para consolidar la identidad política de los pueblos de Mixteca y las diferencias sustanciales con las que se desarrolló el trabajo artístico en las ciudades de Puebla y Oaxaca.

La tradición artística de Puebla se sustentó en un rico y complejo proceso que sólo alcanzamos a describir, sin embargo me parece que el concepto de *tradición local* permite particularizarlo y definir los elementos endógenos y exógenos que Nelly Sigaut define como uno de los elementos que la constituyen. Y supongo también que Miguel de Mendoza, como partícipe del *continuum* de la tradición poblana extendió su influencia hacia la Mixteca en los cauces que el intercambio regional de comercio mantuvo con Puebla.

²⁶⁰ “En la galería de pinturas del Instituto del Estado [...]”. *Ibidem.*, foja. 4. Lamentablemente las obras que pertenecieron a esta galería han ido desapareciendo paulatinamente y actualmente ninguna de esas piezas es localizable.

Capítulo III. Don Miguel de Mendoza, cacique y pintor en la Mixteca

3.1 Miguel de Mendoza, identidad y entorno social

Miguel de Mendoza fue un pintor de la transición de los siglos XVII y XVIII. Por la firma de sus obras se supuso también que era indio cacique. Ambas certezas, definidas por él, requieren abordarlo como un personaje complejo cuya forma de ver y de verse, se reflejó en la pintura que desarrolló para Puebla y para los pueblos de la Mixteca alta de Oaxaca.

Mendoza transmitió en su obra lo que vio como pintor y como cacique. No quiero decir con esto que su condición étnica y social excluya o incluya elementos visibles de la realidad. Se trata más bien de acercarme al entorno que vivió, del que participó y al que de alguna manera modificó con sus propias aportaciones y que representó en sus obras; se trata, pues, de un intento de reconstruir el contexto en el cual estuvieron inmersas las obras que hoy conocemos de él, pues como Michael Baxandall expresó:

Las culturas no imponen bagajes cognoscitivos y reflexivos uniformes sobre los individuos. Las personas difieren, por ejemplo en sus experiencias ocupacionales [...]. En todo tiempo, los pintores tienen especiales formas ocupacionales de ver también, y, obviamente, estas están fuertemente en juego en relación a los cuadros. Pero las culturas también facilitan ciertas formas de Desarrollo cognoscitivo en grandes sectores de sus miembros. Vivir en una cultura, crecer y aprender a sobrevivir en ella, nos involucra en un aprendizaje perceptivo especial.²⁶¹

El que Miguel de Mendoza antepusiera constantemente *don* a su nombre implicó el autorreconocimiento, desde el ejercicio de su actividad artística a su elevado rango indígena, asociado a la nobleza indígena vigente en la Mixteca de Oaxaca durante el siglo XVIII.

En los cuatro documentos que he localizado de Miguel de Mendoza, éste se asume como cacique *de San Cristóbal*, misma identidad que supongo abrevió en el *don* con que firmó sus obras tanto en Puebla como en la Mixteca. Sin embargo esta alusión geográfica y social requiere precisarse, pues en el área geográfica de la Mixteca donde vivió un largo tiempo tuvo, desde épocas prehispánicas, una organización social con características específicas en las que la nobleza indígena jugó un papel determinante. Hago notar ahora solo la existencia en ella de cuatro reinos denominados: Coixtlahuaca, Tilantongo, Tlaxiaco y Tututepec los cuales ejercieron el control de toda esa zona.²⁶² El de

²⁶¹ Michael Baxandall, *Modelos de Intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Heerman Blume, 1989 p. 124.

²⁶² Margarita Menegus Borneman, citando a Dahlgren, define que reino corresponde a la confederación de varios señoríos: “estos cuatro reinos tenían una superioridad en cuanto al prestigio de sus linajes, además de que poseían centros ceremoniales importantes, y tenían la riqueza y la fuerza militar necesaria que les permitía sujetar a otros señoríos menores”. Barbro Dahlgren, *La Mixteca: su cultura e historia prehispánica*, UNAM, México, 1990, p. 71. Citado por Margarita Menegus Bornemann, *La Mixteca baja entre la revolución y la Reforma, cacicazgo, territorialidad y gobierno siglos XVIII-XIX*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca-Universidad Autónoma Metropolitana-Honorable Congreso del Estado de Oaxaca, 2009, p. 21.

Coixtlahuaca, zona donde Miguel de Mendoza viviría, estuvo ubicado en la Mixteca alta, fue multiétnico, y estuvo conformado por población chocha y mixteca²⁶³. En las décadas previas a la conquista española estuvo sujeto a la Tripe Alianza, de la que fue tributario²⁶⁴. [Mapa 2]



Mapa 2. Valle de Coixtlahuaca, pueblos chocholtecos. Fuente Ross Parmenter, 1982. Handbook Mat, 1969. Proyecto Microetnias.

Es importante hacer notar algunas características políticas prehispánicas pues, aunque con algunos cambios, se conservaron también durante la novohispana, como el control político de la región que pareció emanar de las cabeceras, señoríos, o reinos ubicados en la Mixteca alta, los que mantuvieron relaciones entre sí estructuradas de manera jerárquica, pero respetándose la autonomía unos y otros.²⁶⁵

²⁶³ Ambos grupos convivieron en ese territorio aunque carezcamos de cifras poblacionales correspondientes a cada uno de ellos.

²⁶⁴ Otros lugares de la Mixteca mencionados en la Matricula de Tributos son: Texupa, Tamasulapa, Yanhuiltán, Teposcolula, y Nochixtlán. Kevin Terraciano, *The Mixtecs of Colonial Oaxaca: Nudzahui history sixteenth through eighteenth centuries*, California, Stanford University Press, Stanford, 2001, p. 2.

²⁶⁵ *Ibidem.*, p. 23.

La nobleza, dividida en categorías, gobernaba de manera indistinta los grandes reinos, los barrios, las estancias y los pueblos sujetos.²⁶⁶

Esta organización se mantuvo en buena parte de la época novohispana, aunque algunos de los reinos más poderosos como Yanhuitlán y Tilantongo fueron transformados en encomiendas.²⁶⁷ Otros más pequeños fueron congregados y otros más se transformaron en pueblos de indios o villas; sin embargo estos procesos no fueron homogéneos ni constantes. Al respecto Margarita Menegus considera que:

No está claro el proceso de congregación, ni el proceso de tasación de los señores naturales, ni siquiera la introducción de un gobierno indígena a través de la formación de cabildos. En otras palabras, la estructura indígena tradicional parece haber permanecido sin tantas modificaciones, como las que si se produjeron evidentemente en otros espacios de la Nueva España.²⁶⁸

Las características de la organización indígena en la Mixteca fueron distintas a otras zonas de la Nueva España, y su persistencia en esta época fue un factor determinante para el desarrollo social y el patrocinio de la obra que Miguel de Mendoza desarrolló ahí.

3.1.1 Los pueblos de Coixtlahuaca

El territorio del antiguo señorío de Coixtlahuaca “con la conquista española se dividió en tres encomiendas y posteriormente en tres pueblos cabecera, Coixtlahuaca, Tequixtepec y Tamazulapan con sus respectivos pueblos sujetos”,²⁶⁹ la corona estableció ahí mismo el corregimiento de Coixtlahuaca como parte del proceso de consolidación del territorio de la Nueva España al finalizar la década de 1540.²⁷⁰

Las epidemias y las transformaciones experimentadas en el siglo XVI hicieron que los sujetos de Coixtlahuaca se transformaran, y para el siglo XVII solo conservó bajo su jurisdicción Santa Cruz Calpulapan, Concepción (Tonalá), Santiago de las Plumas, Ihuitlán (Nguixingá), Nativitas, San Gerónimo Otlá, San Antonio (Nguicutnaá), Santa Catarina (Ocotlán), San Cristóbal Suchixtlahuaca, San Francisco Teopan, Santo Domingo Tepenene, San Mateo Tlapiltepec y Magdalena Xicotlán.²⁷¹

²⁶⁶ Margarita Menegus Bornemann, *Op. Cit.* p. 21.

²⁶⁷ *Ibidem.*, p. 25.

²⁶⁸ *Ibidem.*, p. 26.

²⁶⁹ “Bajo la jurisdicción de Tequixtepec solo quedo Santiago Tepetlapa, en tanto que Teotongo y Tulancingo pasaron a formar parte de la cabecera de Tamazulapan, la que también estaba constituida por pueblos mixtecos”. Jesús Edgar Mendoza, *Poder político y económico de los pueblos chocholteos de Oaxaca: municipios, cofradías y tierras comunales, 1825-1890*, Tesis para obtener el grado de doctor por El Colegio de México, 2005, pp. XVIII-XIX.

²⁷⁰ Roland Spores, *Nuu ñudzahui, la Mixteca de Oaxaca, la evolución de la cultura Mixteca desde los primeros pueblos preclásicos hasta la independencia*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2007, p. 179.

²⁷¹ Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 297.

La historia del pueblo de San Cristóbal Suchixtlahuaca, del que Miguel de Mendoza se asumió cacique, tiene el primer antecedente para su conformación como tal, la “vista de ojos” que los principales de los cinco barrios que lo integraron, en la que solicitaron a la corona les fueran reconocidas sus tierras. Una vez constituidos como pueblo, el barrio de Otlá se separó y se constituyó a su vez en pueblo con el nombre de San Jerónimo Otlá. Los cuatro barrios que se mantuvieron como parte del pueblo de San Cristóbal Suchixtlahuaca, nombrados originalmente en lengua chocholteca fueron: Solola, Sosoitongo, Chila y Escotla. Mismos que en algún momento del siglo XVIII tomaron el nombre de sus santos patronos, en el mismo orden, La Soledad, El Carmen, San Bartolomé y San Miguel.²⁷²

Los *principales* y caciques de San Cristóbal Suchixtlahuaca permanecieron en sus barrios y en 1678 apoyaron la solicitud que, junto con otros tres pueblos, presentaron a la corona para separarse de su cabecera, Coixtlahuaca.²⁷³ Aunque no contamos con documentos concretos que expresen los apellidos de los *principales* y caciques que ahí se establecieron, los registros de su libro de memoria indican la presencia de la familia Neri de la Cruz, a la que se uniría Mendoza por matrimonio con una de sus integrantes, quienes participaron de manera constante en el cabildo del pueblo entre 1692 y 1730. A través de esta relación Miguel de Mendoza ingresó a la zona en la que desarrolló su actividad artística

3.1.2 Don Miguel de Mendoza cacique y vecino de San Cristóbal

El primer dato que hasta ahora hemos podido localizar sobre la identidad de Miguel de Mendoza está ligado a la familia Neri de la Cruz y corresponde al libro de bautizos de la parroquia de Coixtlahuaca el quince de abril de 1703. Se trata de la partida de bautizo de Miguel, hijo de Juan Osorio y Felipa de la Cruz, en el que nuestro artista fungió como padrino junto con doña Francisca de Mendoza.²⁷⁴ La familia Neri de la Cruz, había perdido ya a su patriarca, Felipe Neri de la Cruz en 1701 y resulta interesante encontrar a nuestro pintor acompañando a doña Francisca, en el bautizo de uno de sus nietos. La integración de Miguel de Mendoza a esa familia se concretó el 8 de julio del mismo año de 1703 a través del matrimonio con doña Antonia de la Cruz, cuya partida reproduzco:

El ocho de julio de mil setecientos y tres años, parecieron ante mí para contraer matrimonio Miguel de Mendoza y Antonia de la Cruz soltera de la edad de diez y seis años, hija legítima de Felipe Neri de la Cruz, difunto y Doña Francisca de Mendoza. [declararon] ser él natural de la ciudad de los Ángeles ser

²⁷² Sebastián van Doesburg, Michael Swanton, “Mesoamerican philology as an Interdisciplinary Study: The Chochon (Xru Ngiwa) ‘Barrios’ of Tamazulapan (Oaxaca, México)”, in *The Journal of the American Society of Ethnohistory*, Fall 2011, volume 58, Issue 4, p. 631.

²⁷³ Edgar Mendoza García *Los bienes de la comunidad y la defensa de las tierras en la Mixteca oaxaqueña, cohesión y autonomía del municipio de Santo Domingo Tepehene, 1854-1912*, México, Senado de la República, 2004, pp. 46-47.

²⁷⁴ Felipa de la Cruz fue hija de Francisca de Mendoza y hermana de Antonia de la Cruz, esposa de Miguel de Mendoza en 1704. Archivo Parroquial de San Juan Bautista Coixtlahuaca, libro de bautizos San Cristóbal, foja sin número, documento sin clasificar.

viudo de Teresa de los Ángeles y ella ser natural del pueblo de San Cristóbal de esta doctrina de Coixtlahuaca ser libres de dicho matrimonio y para el que pretendían no ser forzados ni tener entre sí grado alguno de consanguinidad [...].²⁷⁵

A través de los dos compromisos religiosos y sociales que suscribió Miguel de Mendoza podemos encontrar indicios de su identidad pues uno de los testigos que participó en las amonestaciones matrimoniales, don Gaspar Fernández de Córdova, cacique de Tequixtepec declaró “conocer de más de veinte años a esta parte a Miguel de Mendoza, viudo de Teresa de los Ángeles y natural de *la Puebla*”. Sobre la identidad de Antonia de la Cruz, todos los testigos declararon conocerla “desde su nacimiento”. [Esquema 1].

Así con estos primeros datos inicia el perfil biográfico de Miguel de Mendoza vinculado con la familia Neri de la Cruz-Mendoza en el pueblo de San Cristóbal Suchixtlahuaca: por declaración propia es originario de Puebla de los Ángeles y viudo, tiene más de veinte años, y se vincula con la familia de la Cruz-Mendoza, a través del compadrazgo y el matrimonio en 1703.

Al mismo tiempo los datos establecen dos bases importantes sobre su identidad, la primera, que llega a este pueblo de la Mixteca con una formación, un oficio o actividad que no declara, y la segunda es que, acaso por decoro, tampoco declara su edad, sin embargo “más de veinte años” sí podría implicar que tiene menos de treinta. Si bien deja una zona oscura sobre su formación y el lugar definido en el que nació, a partir de esos datos podemos adentrarnos a la red social que estableció y que muy probablemente estuvo vinculada con la gran cantidad de trabajos que hemos localizado en San Cristóbal Suchixtlahuaca, Coixtlahuaca y otros pueblos de esa zona.

Miguel de Mendoza bautizó a cinco de sus hijos en San Cristóbal, entre 1704 y 1711: Ana, María, Catarina, Joseph y Vicente de Mendoza.²⁷⁶ [Esquema 2] A través de una red de compadrazgos continuaría ampliando su círculo de influencia, pues bautizó también a otros de sus sobrinos e incluso en 1711 a un hijo de la iglesia, Agustín Joseph.²⁷⁷ Lo que nos haría pensar también en una holgura económica que le permitió ocuparse cristianamente de los gastos de ese huérfano, como era costumbre en esa época. (revisar orden del anexo 2)

²⁷⁵ La parroquia de Coixtlahuaca tiene bajo su custodia espiritual y consigna los registros de los pueblos de: “Coixtlahuaca, San Cristóbal, San Gerónimo Otlá, Santo Domingo Tepenene, Concepción (Tonalá), Santiago de la Plumas Ngixiria, San Mateo Tlapiltepec, San Miguel Tequixtepec, San Antonio, San Francisco Teopan, Santa Magdalena Xicotlán, Santa Cruz Calpulalpan, Santa María y Santa Catarina Ocotlán”. El vocablo Ngixiria supongo que corresponde al nombre del pueblo Santiago de las Plumas, en lengua chocholteca. APSJBC, libro de matrimonios, sin clasificar, foja no. 21v- 22, años 1650-1780.

²⁷⁶ APSJBC, libro de bautizos, sin clasificar, fojas 25 -42, años 1650-1780.

²⁷⁷ APSJBC, libro de bautizos, sin clasificar, foja no. 26, años 1650-1780.

Por su parte la familia a la que se vinculó Miguel de Mendoza, los Neri de la Cruz – Mendoza, mantuvieron privilegios políticos en el pueblo de San Cristóbal, primero a través de su suegro, Felipe Neri de la Cruz, “indio principal, natural y vecino del pueblo de San Cristóbal”, que fue regidor de él en los años 1689, y de 1691 a 1693²⁷⁸ y después con dos de sus cuñados y un conuño, Carlos Neri de la Cruz, Juan Neri de la Cruz y Juan Laureano de Vega, quienes también formaron parte del cabildo de San Cristóbal como regidores y mayordomos en diferentes años entre 1706 y 1736. [Cuadro 1]

Aunque don Miguel de Mendoza y su familia política agregaban el don a su nombre y se hacían llamar caciques, no tenemos elementos que nos hagan suponer que lo fueran con reconocimiento legal de la corona, me parece más probable que hubieran sido herederos de los principales (familiares de nobles mixtecos) como se declaró en algún momento el finado Felipe Neri de la Cruz. Hay que tomar en cuenta que las transformaciones sociales del siglo XVIII en la Nueva España, así como las catástrofes naturales como las epidemias, contribuyeron a mermar la riqueza material de nobles y caciques,²⁷⁹ por lo que el concepto de cacicazgo se hizo más laxo y por lo mismo el título de cacique pudo ser usado aún por quienes parecen haber sido simples principales.²⁸⁰ Esto generó una “proliferación” de caciques que no siempre pertenecieron a un determinado “linaje”, pues la sucesión de éstos tendió a darse en situaciones inciertas, que dieron lugar a múltiples de ellos tanto en los pueblos principales como en sus estancias sujetas.²⁸¹

Supongo que la familia Neri de la Cruz asumió esta identidad bajo el contexto anterior, misma que le fue reconocida por el pueblo de San Cristóbal, pues algunos de sus integrantes representaron a la comunidad en transacciones comerciales y asuntos legales. Por ejemplo, en 1704 el pueblo, a través de su cabildo, entregó un poder a don Juan de la Cruz, su cacique, para pleitos, negocios, causas civiles y criminales “que de presente tuvieran y en adelante se nos recibieren y otras dependencias que hubiéremos en cualquier persona y para la defensa de nuestro cacique y común de nuestro pueblo”.²⁸² Así mismo, en 1709, don Juan Neri de la Cruz y Diego de Belasco, alcaldes de San Cristóbal y San Jerónimo firmaron un poder bastante que los “pueda obligar hasta la cantidad de doscientos pesos con

²⁷⁸ Archivo Municipal de San Cristóbal Suchixtlahuaca, Libro de Cargo, documento sin clasificar, foja 2, año de 1689, 1691 foja 4-4v, y año de 1692 foja 5.

²⁷⁹ Roland Spores, *Op. cit.*, p. 189-190.

²⁸⁰ *Ibidem.*, p. 200.

²⁸¹ *Ibidem.*, p. 201.

²⁸² AJT Sección Teposcolula, Serie, protocolos, Subserie, Poder del Pueblo de San Cristóbal al cacique don Juan de la Cruz, Lugar Yanhuitlán, Año, 1705, Expediente, 16.55, Foja 22. Poder de los pueblos de San Cristóbal y San Jerónimo a Juan Laureano de la Vega, Lugar, Yanhuitlán, Año, 1709 Expediente, 16.55, foja 34. Archivo Judicial de Teposcolula Sección Teposcolula, Serie, protocolos, Subserie, Poder del Pueblo de San Cristóbal al cacique don Juan de la Cruz, Lugar Yanhuitlán, Año, 1705, Expediente, 16.55, Foja 22.

don Juan Laureano de Vega y Juan de Velasco naturales de los dichos pueblos, para que estos puedan parecer ante el rey nuestro señor [...]”.²⁸³

Sin embargo el matrimonio entre Antonia de la Cruz y Miguel de Mendoza hace suponer que la familia Neri de la Cruz- Mendoza seguía los patrones de matrimonio que Roland Spores ha identificado para los caciques de la Mixteca novohispana: “los caciques se casaron con miembros del mismo linaje pero que vivían mas allá de los límites comunales y regionales”,²⁸⁴ del mismo modo que lo había hecho antes con Micaela y Gracia de la Cruz quienes se casaron con hombres de otros pueblos²⁸⁵ Miguel de Mendoza vino de Puebla para casarse con Antonia, pero pudo además haber sido su primo lejano por la rama de los Mendoza y al mismo tiempo desde ese matrimonio, Miguel de Mendoza creó una red de compadrazgos que le permitió tener una posición prominente en esa zona. [Cuadro 2]

El entramado de estas relaciones familiares, me parece, establece la importancia de la identidad de nuestro pintor, la fortaleza de sus relaciones familiares en esa región le impuso una identidad rentable socialmente hablando. Sin embargo es claro que el cacique don Miguel de Mendoza decidió no indicar su profesión en los registros documentales y, por el contrario, su calidad de indio cacique sí la manifestó en la firma de sus pinturas. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que la calidad de sus obras y la firma en ellas pone de manifiesto su intensa actividad artística desarrollada a la par de su vida familiar en la Mixteca. En algunos documentos que comentaré adelante pueden dilucidarse importantes nexos con caciques, sin que pueda probarse fehacientemente él mismo lo fuera.

En las partidas de bautizo de sus hijos y sobrinos consignó su segundo apellido “y *Montezuma*”, lo que podría relacionarlo con el cacicazgo Terrazas Moctezuma - Guzmán de los pueblos de Igualtepec y Tonalá,²⁸⁶ relación que podría confirmarse con el compadrazgo que estableció con el cacique del pueblo de Igualtepec don Pedro de la Cruz y Velasco, padrino de su hijo Joseph.²⁸⁷

Por otra fuente documental podríamos suponer su identidad como cacique, se trata del poder amplio y cumplido que le otorgó en 1717 su hermano don Rafael de Mendoza “cacique que dijo ser del pueblo

²⁸³ AJT Sección Teposcolula, Serie protocolos, Subserie, Poder de los pueblos de San Cristóbal y San Jerónimo a Juan Laureano de la Vega, Lugar Yanhuítlan, Año1709 Expediente, 16.55, foja 34.

²⁸⁴ Roland Spores, *Op. Cit.*, p. 200.

²⁸⁵ Micaela de la Cruz se casó con Juan Laureano de Vega, originario del pueblo de Tulancingo y Gracia de la Cruz parece haber sido esposa de Domingo Soriano de Mendoza, del pueblo de Texupa.

²⁸⁶ Este documento por ejemplo muestra un posible pariente y homónimo del pintor en la Mixteca baja: “En el pueblo de Tonalá y Real y Minas de Zilacayoapa, 16 de julio de 1703.- Parecieron de una parte, don Miguel de la Cruz Terrazas y Moctezuma, Cacique y Principal del pueblo de Igualtepec y de la otra don Juan de la Cruz Maldonado y Guzmán, cacique de la cabecera de Igualtepec y Doña Josefa de Santiago, en veinte de septiembre de 1589”. Guillermo S. Fernández de Recas, *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, Biblioteca Nacional de México, Instituto Bibliográfico Mexicano, México, 1961, p. 209.

²⁸⁷ Don Pedro de la Cruz heredó el cacicazgo de Igualtepec de su tía doña Magdalena Rodríguez en 1714, aunque ya desde 1712 fungió como apoderado de la cacica para el pueblo de San Vicente y el barrio de San Francisco. *Ibidem.*, p. 210

de Tecamachalco en jurisdicción de Tepeaca y de Tepenene del barrio de Tonalá en la jurisdicción de Yanhuitlán”. En ese documento don Miguel de Mendoza, fue descrito como, “cacique y vecino del pueblo de San Cristóbal de esta jurisdicción de Yanhuitlán”.²⁸⁸

El origen noble de Miguel y Rafael de Mendoza en Tecamachalco podría provenir del cacicazgo Mendoza que ahí existió hasta el siglo XVII.²⁸⁹ Y aunque no tenemos la certeza de que don Miguel y don Rafael de Mendoza hubieran formado parte de la familia Mendoza de Tecamachalco, la existencia de un cacicazgo ahí establece un vínculo con la cabecera de Coixtlahuaca donde existe un barrio con el nombre de Tecamachalco y un río denominado Puebla.²⁹⁰

Así con estos elementos indirectos podemos suponer la importancia que revistió para don Miguel de Mendoza la permanente confirmación de su identidad indígena, divisa de pertenencia a una clase social privilegiada a la que estuvo vinculada por lazos familiares y de compadrazgo que le permitieron desarrollar sus actividades en mejores condiciones que en otras zonas de la Nueva España, como Puebla.²⁹¹ Ya Torquemada, por ejemplo, escribía a principios del siglo XVII sobre los caciques de los pueblos de la sierra poblana, que eran “muy pobres, en general, y andan desnudos y muertos de

²⁸⁸ AJT, Localidad: Teposolula, Serie Civil, subserie: carta poder, año, 1717, legajo, 21, expediente, 16.075

²⁸⁹ “Tomo 216.- Vínculos, MENDOZA TECAMACHALCO 1679.- Francisco de Mendoza, cacique y principal del pueblo de Tecamachalco. Parezco ante Vuestra Excelencia y digo: Que mi padre don Juan de Mendoza, difunto y los demás mis abuelos y antepasados, por línea recta de sucesión han sido caciques y gobernadores del dicho pueblo de Tecamachalco como cosa propia y a ellos pertenecieron, tuvieron y poseyeron el dicho cacicazgo y a mí como su hijo legítimo y sucesor, legítimamente me pertenece el mencionado cacicazgo: de manera que sin haber cometido delito ni cosa indebida los dichos mis padres y antepasados, ni yo por donde merecer ser de nuevo privado de dicho cacicazgo estoy despojado de él, pues es patrimonio y esto en ninguna manera se me debe quitar.

Pido y suplico a V. E. sea servido de proveer y manda, que se abra información de lo contenido con este mi escrito y constando ser cierto lo en él referido, entendida la verdad, declararme por tal cacique del pueblo de Tecamachalco, me mande restituir en él y si otro pedimento más en forma me conviene hacer, si hago y pido justicia en lo necesario.

Otrosí dará justificación de lo contenido en este mi escrito en que conste ser Yo cacique del dicho pueblo de Tecamachalco, hago presentación de esta provisión, por la cual su Majestad me nombra por tal Cacique y pido justicia a V. E., la haya por presentado para que con ella se determine el negocio”. *Ibidem.*, p. 165.

²⁹⁰ La falta de archivo histórico en el Municipio de San Juan Bautista Coixtlahuaca hace por ahora imposible confirmar esta afirmación, quede ahora como una hipótesis sujeta a comprobación.

²⁹¹ “En el centro del virreinato los años de 1690 – 1736 fueron de tenue crecimiento demográfico. El área fue afectada durante ese periodo por epidemias, migraciones y crisis agrícolas, como las de 1690-1695, 1736-1739, 1749-1750, 1761-1762, 1772-1774 y 1785-1786, que provocaron caídas abruptas en la población”. Así mismo “[...] En algunos otros lugares se padeció una parálisis por muertes y migraciones que se prologó durante gran parte del siglo XVIII. Tal fue el caso de algunas localidades [...] de Puebla, Tlaxcala y Toluca. [...], en el área de Puebla y del valle de Toluca el despoblamiento provocado por la epidemia se agravó en gran medida por las emigraciones”. De acuerdo a la misma autora, “la zona poblana-tlaxcalteca también fue escenario de una paralización económica y demográfica desde fines del siglo XVII”. En tanto que “en el valle de Oaxaca la población se restableció con cierta celeridad después del matlazahuatl. A partir del primer tercio del siglo XVII empezó a aumentar, de 40 000 habitantes en 1630 a 50 000 en 1650. Esta tendencia a la alza se mantuvo durante todo el siglo XVIII”. América Molina del Villar, *La Nueva España y el Matlazahuatl, 1736 – 1739*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de Michoacán, 2001, pp. 37, 43-45.

hambre, y para comer no curan de sustentar hidalguía sino de aprender oficio y vivir de él, teniéndose más por hidalgos y caballeros comiendo por este modo que ayunando por eso otro”.²⁹²

Los caciques de la Mixteca, sin embargo, tuvieron una mejor y privilegiada vida, como don Domingo de Mendoza, heredero del rico cacicazgo de Tepenene²⁹³ establecido ahí desde 1590.²⁹⁴ Miguel de Mendoza se relacionó con él en 1707 cuando don Domingo de Mendoza hizo la composición de sus tierras²⁹⁵ las recorrió con testigos y obtuvo la legítima posesión de ellas; tres testigos importantes lo avalaron, don Fernando de Santiago, cacique de Tamazulapan, don Miguel de Mendoza –nuestro pintor–, cacique de San Cristóbal y don Jacinto de Guzmán, cacique y principal del pueblo de Achiutla.²⁹⁶ En esta composición se reconocieron a don Domingo de Mendoza tierras tanto en el pueblo de Tepenene –algunas en el barrio de Tonalá del mismo pueblo– como en otros pueblos cercanos, Santiago Teotongo y San Miguel Tulancingo.²⁹⁷ La presencia de don Miguel de Mendoza en este acto lo equipara con los que tomaron parte en él, todos caciques y confirma su importancia para los pueblos de esa zona.²⁹⁸ (revisar redacción)

Me parece entonces probable que si bien descendiente o cercano al cacicazgo Mendoza de Tecamachalco, Puebla, Miguel de Mendoza se integrara a las relaciones económicas y políticas de las familias poderosas de esa zona, el cacicazgo Mendoza de Tepene, sin duda fue una de ellas, y la familia de la Cruz otra, para a través de su influencia ejercer su oficio de pintor ahí, pues su obra se encuentra mayoritariamente en los pueblos donde todos ellos tuvieron influencia. De la familia de la Cruz Mendoza lo suponemos porque los hijos varones de ella fueron regidores del pueblo de San Cristóbal y

²⁹² Torquemada, *Monarquía Indiana*, lib. X, cap. XXI, citado por Bernardo García Martínez, *Los pueblos de la Sierra, el poder y el espacio entre los indios del norte de Puebla hasta 1700*, México, El Colegio de México, 1987, p. 204.

²⁹³ María Nelly Mendoza García afirma que “Una de las familias que conservó riquezas y beneficios después de la conquista en la región chocha fue el linaje de los Mendoza; se localizó su cacicazgo en lo que hoy corresponde a la parte norte del Estado de Oaxaca en los pueblos de Tepelmeme, Aztatla y Teotongo. Herederos de grandes fortunas sobrevivieron durante toda la época virreinal [...], participaron activamente como políticos, ganaderos y comerciantes, lo que permitió ser uno de los principales cacicazgos de la región”. María Nelly Mendoza García, *El cacicazgo Mendoza, siglos XVI y XVII*, Tesis para obtener el grado de licenciada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, 2002, p. 60.

²⁹⁴ “En el testamento de don Francisco de Mendoza elaborado en 1590 se declaró cacique”. *Ibidem.*, p. 105.

²⁹⁵ “Desde 1591 la corona dictó tres cédulas en las que se establecía que todo propietario debía componerse con su majestad, es decir presentar sus títulos de propiedad y en caso de no tenerlos, pagar una cantidad de dinero [...] en la mixteca y el valle [de Oaxaca] muchos propietarios optaron por pagar la cantidad impuesta”. *Ibidem.*, p. 110.

²⁹⁶ En 1707 se hizo un recorrido por las tierras del cacicazgo de los Mendoza con testigos y con la presencia del sargento mayor don Alonso de Soto y Guevara “Caballero de la orden de Calatrava alcalde mayor y teniente de capitán general por el reino, señor de la provincia de Teposcolula y su agregado Yanhuiltán. Después se lo cual se emitió un documento, era el reconocimiento de legítima posesión de tierras de don Domingo, lo firmaron testigos muy importantes, entre los cuales se encontraban, don Fernando cacique y gobernador de Tamazulapan, don Miguel de Mendoza cacique de San Cristóbal, don Jacinto de Guzmán cacique y principal del pueblo de Achiutla y algunos españoles”. *Ibidem.*, p. 113.

²⁹⁷ *Ibidem.*, p. 109-110.

²⁹⁸ Habría que pensar hasta que punto podrían haber tenido también lazos familiares, sobre todo si recordamos que en el poder que le otorgó don Rafael de Mendoza a su hermano don Miguel de Mendoza se identifica también como cacique del barrio de Tonalá del pueblo de Tepenene.

los yernos fueron originarios de los pueblos de San Miguel Tulancingo y Santiago Tejupan; en tanto que don Domingo de Mendoza en la composición de sus tierras incluyó grandes extensiones en los pueblos de San Miguel Tulancingo y Santiago Tejupan. En todos estos lugares se encuentran obras de Miguel de Mendoza, como veremos a continuación. [Ver p. 70].

En San Cristóbal se han identificado veintitrés obras suyas, en una de ellas, la imagen de San Bartolomé, la leyenda indica: “En el mes de diciembre de 1709 votaron los del barrio [...] Chila²⁹⁹ por su patrón a este bendito santo señor san Bartolomé y a devoción de Juan Laureano de la Vega [...] y se pinto por Don Miguel de Mendoza”;³⁰⁰ lo cual expresa el patrocinio de quien fungió como alcalde en 1708, esposo de su cuñada Micaela de la Cruz, y que más tarde sería su compadre. En la misma parroquia, y formando parte del retablo de Juicio Final firmado por Mendoza en 1709, ubicado en el banco, se encuentra una misa de difuntos en la que pueden apreciarse una serie de personajes que podrían ser retratos de la misma familia de la Cruz–Mendoza, sentados en la banca lateral, asistiendo al oficio fúnebre. [Cat. 17 y 9].

Otro ejemplo de las relaciones personales que parecen estar muy vinculadas con la pintura de Mendoza es la localización de la obra que representa a san Cayetano en el pueblo de San Miguel Tequixtepec; de donde fue cacique don Gaspar Fernández de Córdova, testigo en su boda con Antonia de La Cruz, quien declaró conocer al pintor “de más de veinte años”.

En el pueblo de San Miguel Tulancingo hemos atribuido dos obras a nuestro pintor, un San Isidro Labrador y un cuadro de ánimas con misa de difuntos que incluye un retrato de donante, un personaje con rasgos indígenas y vestido a la española. Aunque por ahora no sabemos de quién se trata, dos personajes cercanos a Miguel de Mendoza podrían haber sido retratados ahí: en primer lugar el rico y poderoso don Domingo de Mendoza, cacique de Tepenene de quien hablé antes, y también propietario de tierras en ese pueblo, y en segundo, su concuño Juan Laureano de Vega, esposo de su cuñada Micaela de la Cruz a quienes don Miguel de Mendoza apadrinó dos de sus hijos, Joseph en 1710 y Miguel en 1711. [Cat. 67 y 66].

²⁹⁹ Chila es uno de los cinco barrios con los que se formó el pueblo de San Cristóbal en 1589.

³⁰⁰ El cuadro se encuentra actualmente colocado en la capilla de la Virgen de la Soledad de la parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca. De acuerdo al libro de cuentas del mismo pueblo, en 1708, Juan Osorio de la Vega fue alcalde y mayordomo del pueblo. AMSCS, libro de cargo, foja no. 21, documento sin clasificar.

Más tarde en 1710, se convierten en compadres, pues Miguel de Mendoza es padrino de bautizo de Joseph, hijo de Juan Laureano de la Vega y de Micaela de la Cruz. APSJBC, libro de matrimonios y bautizos, San Cristóbal 1650-1780, documento sin clasificar, foja no. 23.

En la sacristía de la parroquia de Santiago Tejupan se conservan tres óleos firmados por don Miguel de Mendoza, que representan a los doctores de la iglesia, san Agustín, san Gregorio y san Ambrosio.³⁰¹ De ese lugar fueron sus compadres don Juan de Guzmán, padrino de su hija Ana en 1704, y don Domingo de Soriano de Mendoza padrino de su hija María en 1706. [Cat. 23, 24 y 25].

En 1714 Miguel de Mendoza bautizó a su quinto hijo, Vicente, y quien lo apadrinó fue el ministro reverendo padre provincial fray Joseph Ferrer del convento dominico de San Juan Bautista. Quizás a través de esta relación nuestro artista se vinculó con la iglesia del pueblo más importante de la zona, San Juan Bautista Coixtlahuaca, asiento de la alcaldía mayor y cabecera de doctrina dominica. Para esta investigación es importante también porque ahí fue localizada recientemente una sugerente obra de nuestro autor en el retablo principal de la parroquia, se trata del óleo de *Los santos reyes y mártires*, San Abdón y san Zenén,³⁰² “abogados de las sementeras”.³⁰³

Esta obra muestra gran cercanía estilística con la pintura de Cristóbal de Villalpando, en particular el San Luis Rey que se encuentra actualmente en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Además también en el exconvento existe un óleo que representa a la Santísima Trinidad [cat]sin firma que nos parece atribuible a Mendoza y cuyo modelo iconográfico es similar a la que el mismo Villalpando pintó para la iglesia del Carmen de Puebla, aunque la misma imagen fue muy conocida en grabados en la época.³⁰⁴

Hemos localizado en otros pueblos de la Mixteca más obra de nuestro artista, para los que aún no nos queda claro si en ellos también estableció relaciones familiares o de compadrazgo, o si fue su prestigio como pintor lo que le llevó a realizarlas ahí. Entre ellas se encuentran las parroquias de: Santo Domingo Yanhuitlán, San Pedro y San Pablo Teposcolula, Santa María Tamazulapan (hoy heroica ciudad de Tamazulapan), Santa Catarina Tayata y San Pedro Yucunama.³⁰⁵

³⁰¹ La serie completa está formada por cuatro piezas, la que representa a Santo Tomás, carece de firma y aunque es similar parece provenir de un pincel distinto al de Miguel de Mendoza. Agradezco al maestro Rogelio Ruiz Gomar esta observación sobre la serie en cuestión.

³⁰² En fechas muy recientes la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, en el proceso de restauración de las pinturas del retablo mayor de la parroquia de Coixtlahuaca, localizó esta pieza de Miguel de Mendoza firmada en el anverso. Agradezco a la restauradora Magdalena Castañeda Hernández las imágenes de la pintura restaurada y el hallazgo de la obra.

³⁰³ Este dato corresponde a la leyenda anotada en el mismo cuadro.

³⁰⁴ Como se menciona en la ficha 59 del catálogo de Cristóbal de Villalpando correspondiente al cuadro *Santísima trinidad* ubicada en el templo del Carmen de la ciudad de Puebla, Puebla. “La idea general de esta Trinidad –el Hijo con la cruz y el Padre con el globo entre nubes y debajo de la paloma- es conocida en grabados y fue muy representada”. Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714, Catálogo Razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 222.

³⁰⁵ Las obras de Yanhuitlán han sido atribuidas, el resto, firmadas.

Esta revisión de la identidad de don Miguel de Mendoza, nos lleva más allá de la comprobación de los datos supuestos sobre él, (pues en efecto se ha revelado y confirmado pintor y cacique revisar), ambas certezas asumidas sólidamente por él y comprobadas por la consistencia de su ejercicio artístico y de sus relaciones sociales en la Mixteca.

La compleja red que construyó en los pueblos de la Mixteca alta revelan una identidad similar a la de su pincel valiente, pues fue capaz de vincularse con su familia política y desde la rama femenina (con su suegra, cuñadas y con cuñños) construir sus propias alianzas merced a compadrazgos, con los cuales se vinculó a un conjunto de pueblos de diferente tamaño e importancia para los que creó pinturas de altar y retablos.

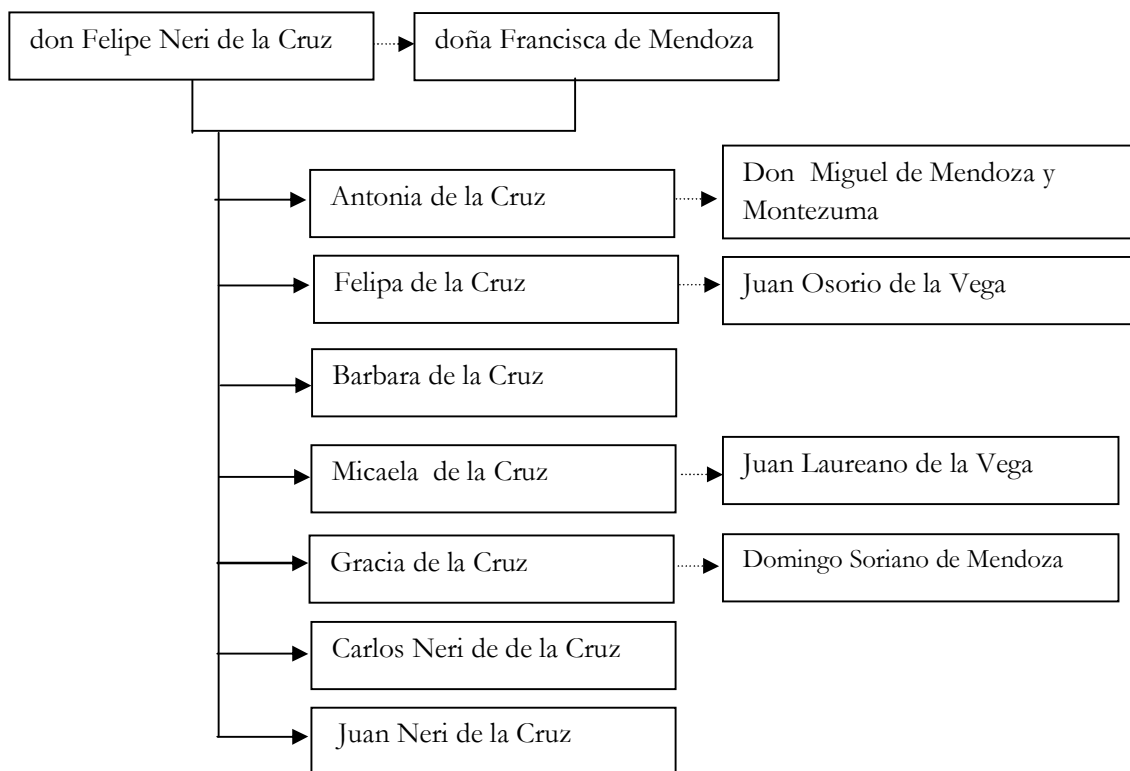
Para ello partió de su identidad como cacique, quizás pariente en segundo o tercer grado de los cacicazgos Mendoza y Terrazas Moctezuma, que a la vez le permitió interpretar las necesidades de representación y votivas de familiares y compadres.

Uno de los indicios mayores para lo anterior corresponde al cuadro de *san Bartolomé*, en cuya inscripción se muestran algunas evidencias de estos lazos, por ella sabemos que en 1710 se “votó” y eligió como patrón a dicho santo, para el barrio de Chila y que fue pintado “a devoción de Juan Laureano de la Vega, alcalde de San Cristóbal (hoy Suchixtlahuaca) en los años de 1708 a 1709, con cuñño y compadre de Mendoza en el mismo año en el que se pintó y en 1711.

Estas relaciones no se limitaron a la familia política y significativamente cierran con el compadrazgo que estableció en 1714 con fray Joseph Ferrer, ministro reverendo padre provincial del convento de san Juan Bautista Coixtlahuaca. Así a través de esta y otras relaciones con la orden dominica y sacerdotes seculares fue capaz de representar de forma erudita pasajes poco usuales de la vida de santo Domingo de Guzmán y san Antonio de Padua para el templo de San Cristóbal. [Cat.10 al 15, 39 y 40].

Esquema 1

Familia Neri de la Cruz - Mendoza



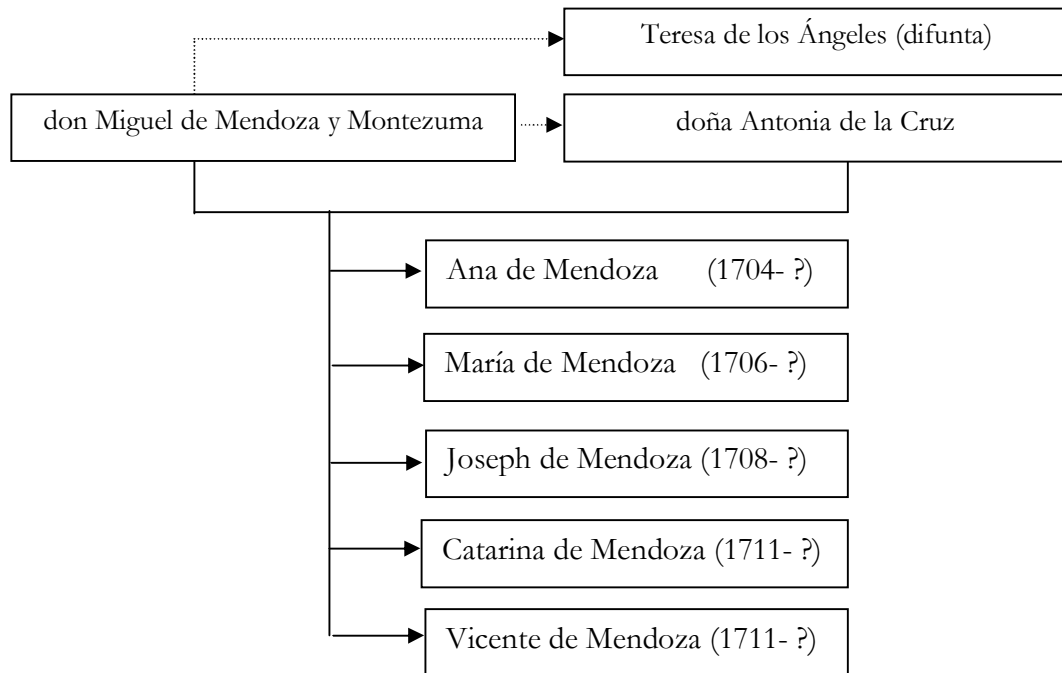
→ consanguinidad

-.-> matrimonio

Fuente: Archivo Parroquial de San Juan Bautista Coixtlahuaca, libro de bautizos de Matrimonios y bautizos de San Cristóbal Suchixtlahuaca, 1650-1780, documentos sin clasificar.

Esquema 2

Familia Mendoza de la Cruz



→ consanguinidad

→ matrimonio

Fuente: Archivo Parroquial de San Juan Bautista Coixtlahuaca, libro de bautizos de Matrimonios y bautizos de San Cristóbal Suchixtlahuaca, 1650-1780, documentos sin clasificar.

Cuadro 1

Autoridades de San Cristóbal familiares políticos de don Miguel de Mendoza

Año	Nombre	Cargo y relación
1689	Don Felipe Neri de la Cruz	Regidor San Cristóbal Suchixtlahuaca, suegro.
1690	Don Felipe Neri de la Cruz	Regidor de San Cristóbal Suchixtlahuaca, suegro.
1702	Don Carlos Neri de la Cruz	Regidor de San Cristóbal Suchixtlahuaca, cuñado.
1704	Don Juan Osorio de san Francisco	Regidor de San Cristóbal Suchixtlahuaca, conuño.
1708	Juan Laureano de la Vega	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, conuño.
1709	Juan Laureano de la Vega	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, conuño.
1712	Don Juan Neri de la Cruz	Regidor de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1714	Don Juan Neri de la Cruz	Regidor de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1715	Don Carlos Neri de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1716	Don Juan Neri de la cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1720	Don Carlos Neri de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1721	Don Carlos Neri de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1722	Don Juan Neri de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1726	Don Carlos de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1727	Don Carlos de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1731	Don Juan Neri de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1733	Don Juan Neri de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.
1736	Don Juan Neri de la Cruz	Alcalde de San Cristobal Suchixtlahuaca, cuñado.

Fuente: Archivo Municipal de San Cristóbal Suchixtlahuaca, Libro de cargo, fojas 1– 57, documentos sin clasificar.

Cuadro 2

Relaciones familiares de Don Miguel de Mendoza en la Mixteca

Año	Evento	Involucrados	Relaciones
1703 15/04/1703	Padrino de bautizo.	Miguel, hijo de Juan Osorio y Felipa de la Cruz, nieto de Doña Francisca de Mendoza.	Doña Francisca de Mendoza, será su suegra. Juan Osorio será gobernador de san Cristóbal en 1704.
1703 08/06/1703	Amonestaciones matrimoniales.	Miguel de Mendoza, viudo de Teresa de los Ángeles, originario de la ciudad de Puebla de los Ángeles. Antonia de la Cruz, de 16 años, futura esposa. 1º Testigo: Don Gaspar Fernández de Córdoba, cacique de san Miguel. “Conoce hace más de veinte años a Miguel de Mendoza, natural de la Puebla, a Antonia de la Cruz, desde su nacimiento, como hija de Felipe de la Cruz ya difunto y de Doña Francisca de Mendoza del pueblo de San Cristóbal. 2º Testigo: Don Antonio de Santiago, que conoce de muchos años a Miguel de Mendoza. No aporta datos nuevos. 3º Testigo: Andrés de la Cruz y Salazar. No aporta datos nuevos.	Don Gaspar Fernández de Córdoba, cacique de san Miguel.
1703 25/07/1703	Matrimonio	Antonia de la Cruz.	Pasa a formar parte de la familia Neri de la Cruz.
1704 20/04/1704	Velación matrimonial, Miguel de Mendoza y Antonia de la Cruz.	Testigos de velación: Don Juan Osorio y Joseph Tomas.	Don Juan Osorio es compadre de Miguel de Mendoza y gobernador de San Cristóbal.
1704 17/04/1704	Junto con Doña Antonia de la	Bárbara de la Cruz, el padre es desconocido.	Firma por primera vez como Don Miguel de Mendoza y

Año	Evento	Involucrados	Relaciones
	Cruz apadrina a su sobrina Josepha.		Moctezuma. Su esposa es mencionada como doña Antonia de la Cruz.
1704 08/06/1704	Bautiza a su primera hija Ana.	Los padrinos son Don Juan de Guzmán y Gracia de la Cruz los padrinos son del pueblo de Texupa.	Es la primera relación con el pueblo de Texupa, Gracia de la Cruz es su cuñada.
1706 12/09/1706	Bautiza a su segunda hija, María.	Los padrinos son Don Domingo de Soriano de Mendoza y Gracia de la Cruz del pueblo de Texupa.	Nuevamente su cuñada Gracia de la Cruz es madrina, ahora con Don Domingo de Soriano de Mendoza del pueblo de Texupa.
1707	Miguel de Mendoza es testigo en <i>composición de tierras</i> .	Don Domingo de Mendoza cacique de Tepenene. Testigos: Miguel de Mendoza cacique de San Cristóbal, don Fernando de Santiago, cacique de Tamazulapan y don Jacinto de Guzmán, cacique de Achiutla.	Con los caciques de Tepenene, Tamazulapan y Achiutla. En la vasta composición de tierras de Don Domingo de Mendoza, se recorrieron tierras del cacicazgo en los pueblos de Tepenene, Tamazulapan y Coixtlahuaca.
1708 02//12/1708	Bautiza a su hijo Joseph.	El padrino es don Pedro de la Cruz y Velasco del pueblo de Igualtepec.	Don Pedro de la Cruz y Velasco heredó el cacicazgo de Igualtepec de su tía Magdalena de Mendoza en 1714.
1710 11/01/1710	Junto con Doña Antonia de la Cruz apadrina a su sobrino Joseph.	Padres Juan Laureano de la Vega y Micaela de la Cruz.	Juan Laureano de Vega fue alcalde de San Cristóbal en 1708 y 1709. En 1710 Mendoza pintó “a devoción” suya, el cuadro de <i>san Bartolomé</i> , para la iglesia de San Cristóbal cuando el barrio de Chila “votó” y eligió como su patrón a ese santo.
1711 10/05/1711	Junto con Doña Antonia de la Cruz apadrina a su sobrino Miguel.	Padres Juan Laureano de la Vega y Micaela de la Cruz.	Mantiene la relación con Juan Laureano de la Vega.
1711 08/08/1711	Junto con Doña Antonia de la Cruz apadrina a un hijo de la iglesia.	Agustín Joseph.	Puede ser indicador de piedad, y holgura económica.
1711 22/11/1711	Bautiza a su hija Catarina.	La madrina es doña Felipa de la Cruz y Neri su cuñada.	Es la segunda vez que solo una persona apadrina a uno de sus

Año	Evento	Involucrados	Relaciones
			hijos.
1714 06/04/1714	Bautiza a su hijo Vicente.	El padrino es fray Joseph Ferrer, Ministro reverendo padre provincial del convento de San Juan Bautista Coixtlahuaca de la orden de Predicadores de Santo Domingo.	Nuevamente una sola persona es el padrino de uno de sus hijos, por primera vez establece esta relación con alguien fuera del ámbito de nobleza indígena con quienes se ha relacionado. La relación con el padre provincial muestra una cercanía con la orden dominica en Coixtlahuaca, que por entonces dependía de la provincia de Santos Ángeles de Puebla.
1716 24/07/1716	Como cacique ladino de San Cristóbal hace una petición a la real justicia.	Junto con don Pedro de Guzmán, solicita que Don Martín Miguel y Don Sebastián Narváes caciques de Achiutla paguen al alférez don Francisco Fernández Navarrete, vecino de la ciudad de Oaxaca,	El arrendamiento corresponde a sesenta y nueve vacas de vientre, quince bueyes mansos, quince novillos y veintisiete terneros y terneras; que asciende a ciento treinta y tres pesos y cuatro reales de oro común y después de siete años, los susodichos Pedro de Guzmán y Don Miguel de Mendoza fueron fiadores de Don Martín Miguel y Don Sebastián Narváes.
1717 08/01/1710	Recibe poder amplio y cumplido de Don Rafael de Mendoza.	Su hermano Don Rafael de Mendoza.	Don Rafael de Mendoza, cacique del pueblo de Tecamachalco en jurisdicción de Tepeaca y de Tenepeneme del barrio de Tonalá, otorga poder amplio cumplido y bastante a Don Miguel de Mendoza su hermano cacique de San Cristóbal.

Fuentes:

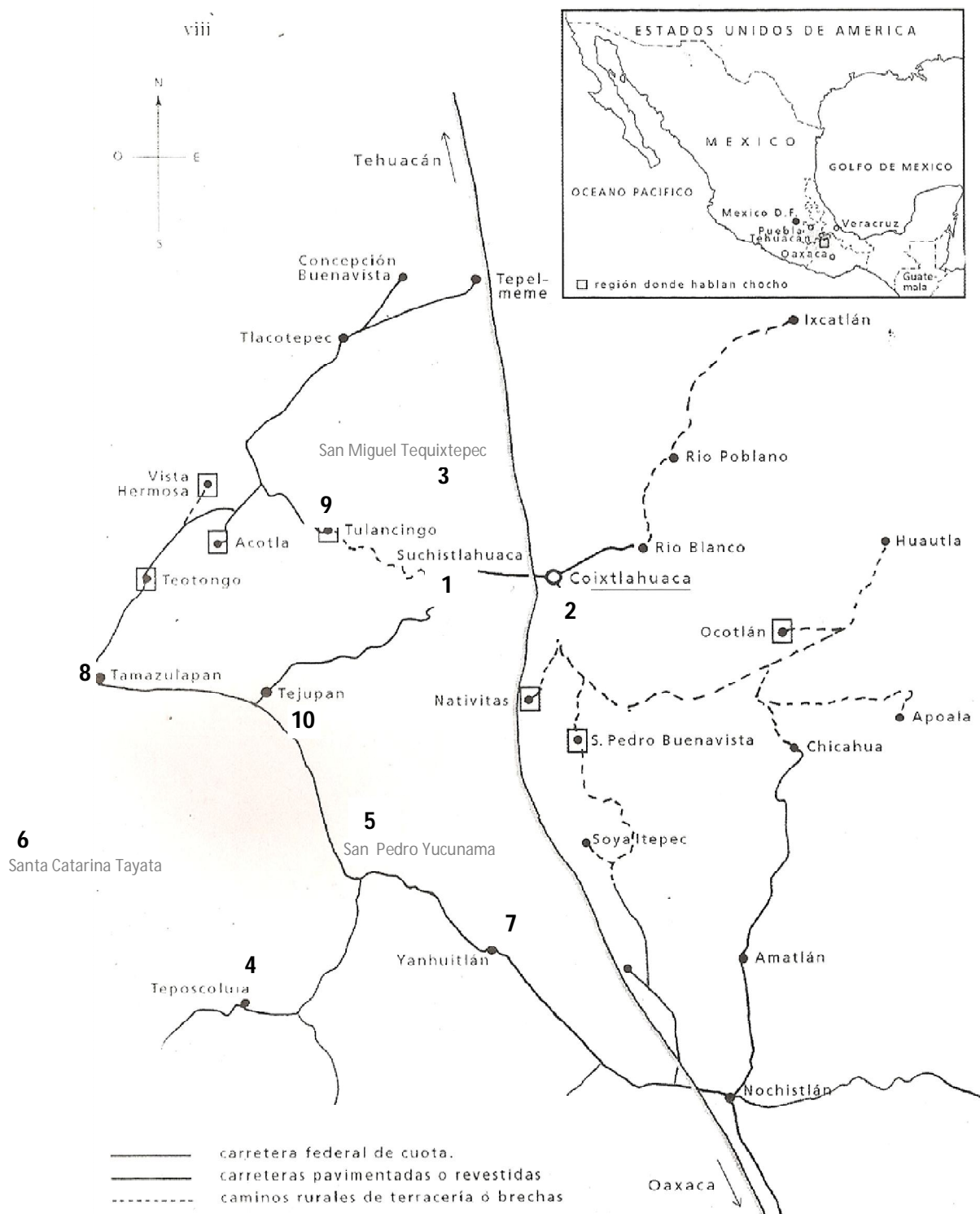
Archivo Parroquial de San Juan Bautista Coixtlahuaca, libro de bautizos de Matrimonios y bautizos de San Cristóbal Suchixtlahuaca, 1650-1780, documentos sin clasificar.

Archivo Municipal de San Cristóbal Suchixtlahuaca, Libro de cargo, fojas – 57, documento sin clasificar.

Archivo Judicial de Teposcolula, Sección Teposcolula, serie Protocolos, años 1705-1717.

Archivo Parroquial de San Juan Bautista Coixtlahuaca, libro de matrimonios y bautizos de San Cristóbal, 1650-1780, documentos sin clasificar.

Mapa 3.- Distribución geográfica de la obra de Miguel de Mendoza en la Mixteca



Cuadro 3

Obras de Miguel de Mendoza en la Mixteca

No.	Lugar	Obra en retablos	Obra individual	Total obra
1	Municipio de San Cristóbal Suichixtlahuaca	19	4	23
2	Municipio de San Juan Bautista Coixtlahuaca		2	2
3	Municipio de San Miguel Tequixtepec		1	1
4	Municipio de San Pedro y San Pablo Teposcolula		2	2
5	Municipio de San Pedro Yucunama		1	1
6	Santa Catarina Tayata, Tlaxiaco		1	1
7	Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan	20		20
8	Villa Tamazulapam del Progreso	1		1
9	Municipio de San Miguel Tulancingo	2		2
10	Municipio de Tejupan Villa de la Unión		4	4
	Totales	42	15	57

Capítulo IV. Miguel de Mendoza pintor

4.1 Mendoza desde la tradición artística novohispana.

El objetivo de este capítulo es presentar la obra de Miguel de Mendoza, desde la perspectiva de la tradición artística novohispana y los lugares con los que su obra se vinculó, Puebla, la Mixteca y Oaxaca, considerando al mismo tiempo la perspectiva regional en la tradición artística novohispana de la cual el pintor formó parte.

En efecto, la obra de Mendoza muestra muchos de los elementos que lo enlazan con la tradición artística poblana de su época³⁰⁶. Si bien como ya dije antes, no se ha definido con claridad en qué consiste esta tradición;³⁰⁷ las apreciaciones sobre ella se basarán en la observación y generalización de elementos presentes en la pintura poblana del momento, sin pretender por ello abarcar todos los aspectos o definirla puntualmente. Es sin embargo posible afirmar que la obra de Mendoza muestra cercanía con elementos de dicha tradición pictórica en elementos formales como el dibujo, la composición y la paleta cromática, que pueden apreciarse también en obras de artistas de la región del siglo XVII y principios del XVIII, con los que Mendoza seguramente estuvo en contacto durante su formación, o cuando creó sus primeras obras independientes.

En Puebla un elemento plástico tradicional fue el manejo del cuerpo en primeros planos, muchas veces destacados por horizontes bajos que permiten la representación de importantes celajes. Podemos observar ejemplos de ello tanto en imágenes de la catedral como ubicadas en otros templos, en las que las figuras se representan de manera monumental conjugando la escala entre los personajes, el marco y el horizonte. Me gustaría mencionar dos pinturas en Puebla con dichas características, *El divino preso*, recientemente atribuida a José Antolínez en la capilla de san Pedro de la catedral de Puebla, y la serie del apostolado de Juan Tinoco ubicado en la pinacoteca del Museo Universitario de la misma ciudad.[Figs. 1 y 2].

Así dos de los elementos de la tradición poblana, reconocibles en la obra de Miguel de Mendoza, corresponden a la gama corporal y gestual con la que construyó a sus personajes; y como ejemplo quisiera mencionar la similitud que puede apreciarse en la figura genuflexa de la Virgen de su *Visitación a santa Isabel*, fechada en 1735, con algunas obras poblanas, entre ellas el *San Francisco recibe al niño de manos de María*, de Pascual Pérez. En la *Visitación a santa Isabel* Mendoza probablemente empleó esa posición

³⁰⁶ Considerando que el propio pintor afirmó provenir de la ciudad de Puebla de los Ángeles creo pertinente iniciar la apreciación del legado plástico de Mendoza desde el análisis de las coincidencias entre la pintura poblana, que bien pudo haber aprendido desde su formación como aprendiz, con las obras desarrolladas en su madurez, en buena medida realizadas en la Mixteca.

³⁰⁷ Como apunté en el capítulo II la definición de la escuela poblana de pintura excede con mucho los alcances de esta tesis.

para expresar una discreta grandiosidad de la Virgen, quien aún estando tres escalones debajo de su prima se inclina a saludarla con respeto. De modo similar Pérez pintó a la Virgen inclinada para entregar delicadamente al Niño a san Francisco; en ambas obras los artistas dispusieron celajes azules y blanquecinos propios de la tradición poblana. [Cat. 35 y Fig. 3]. Los cuerpos de éstas y otras pinturas poblanas, como se dijo ya, llenan el espacio, generalmente ubicando a las figuras en un primer plano muy cercano al espectador, y un fondo lejano. El movimiento se genera entonces por el uso de diagonales creadas por otras figuras, generalmente secundarias. El cuerpo humano es, por lo tanto, la principal herramienta expresiva de esta pintura, independientemente de su naturalismo o idealismo en la representación.

El uso frecuente de fondos paisajísticos en gamas azules y blancas, con vegetación verde abundante y esbozos de conglomerados urbanos en ellos, puede apreciarse en obras de la ciudad de Puebla en épocas anteriores y contemporáneas a Mendoza. Si bien estos paisajes no fueron desarrollados sólo en la tradición poblana, al parecer se adoptaron como una solución realmente común al fondo de las obras. Mendoza los utilizó de forma muy similar a otros artífices poblanos, por ejemplo en el cuadro que representa a *San Abdón y san Zenen*, en donde el horizonte bajo y azul magnífica y contrasta con las figuras de los reyes. [Cat. 18]. Este tipo de paisaje puede apreciarse, por ejemplo, en la obra de Diego de Borgraf, pintor originario de Bravante que pasó la mayor parte de su vida en Puebla, donde desarrolló su labor artística. Es probable que el pintor flamenco fuera un gran impulsor de este tipo de fondos entendidos desde su tradición pictórica, y que por lo tanto pasaran como una impronta a su taller y a los aprendices que formó, incorporando este elemento a la tradición poblana. Aunque ciertamente no podemos afirmar que solo Borgraf haya pintado paisajes de este tipo en la Nueva España o Puebla, su larga participación en la tradición poblana pudo generar una influencia que siguieron tanto Mendoza como Juan Tinoco y Juan de Villalobos, entre otros. [Figs. 2, 4 y 5].

Del entorno regional de la pintura poblana quisiera destacar otros dos elementos que considero relevantes para este análisis: la presencia de artistas extranjeros de primera fila en la escena artística poblana, y el entorno culto de la ciudad, ambos quizás derivados de la influencia de un obispado fuerte y capaz de ejercer un patronazgo selectivo y competitivo. Así confluyeron en ambas características los pintores europeos Pedro García Ferrer, Diego de Borgraf y un grupo de artistas poblanos que incluyó a Juan Tinoco, Juan de Villalobos, Pascual Pérez y Antonio de Santander, entre otros, al mismo tiempo que los maestros de la capital del virreinato, Baltasar de Echave Ríoja, Cristóbal de Villalpando y Juan Correa. [Fig. 6, 7, 8 y 9].

La tradición poblana en la que se formó Mendoza fue así un crisol que integró múltiples influencias artísticas, como se dijo ya. Villalpando, artista capital de la pintura novohispana, pintó ahí sus más

tempranas obras en el templo de San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla, para el retablo principal en 1675.³⁰⁸ [Fig. 10] En éstas su estilo más personal no estaba aún establecido, pero se reconocen ya algunas de sus características principales, como el manejo de planos, colores, y figura.³⁰⁹ El maestro novohispano mantuvo contacto con Puebla a través de los trabajos, muy destacados, realizados para la catedral y para otros templos de la ciudad. En mi opinión esta presencia es de suma importancia para la conformación del estilo personal de Mendoza, quien debió ver las piezas realizadas por el artífice como un modelo a seguir.

Justamente la pincelada característica de Mendoza, parece tener una doble deuda, la de la tradición poblana que compartió con pintores como Pascual Pérez, y la que debió ver también en esa ciudad, pero tenía su origen en una tradición exógena a ella: la obra de Cristóbal de Villalpando. Aunque si bien la pincelada de Villalpando fue desarrollada por Mendoza, la monumentalidad de la obra del maestro capitalino no tiene parangón en la obra más bien de pequeño formato de Mendoza. Así mismo Villalpando fue modificando su estilo e incorporando a él nuevas influencias que Mendoza quizá no vio, y que separó el desarrollo de ambos artistas.

Como ejemplo de estas cercanías y distancias me gustaría analizar las obras del Martirio de San Lorenzo de los dos artífices, quizá retomando el mismo grabado de Cornelius Cort. Mendoza incorporó los elementos iconográficos derivados de la fuente grabada sin mostrar cercanía con el tratamiento que Villalpando dio a la misma representación. En Villalpando la obra es más dinámica, con una composición basada en diagonales, y mayor espacio entre las figuras y fondo, en donde representa un número importante de personajes. Mendoza, por su parte, junta a los pocos personajes que pintó, poniendo a dos de ellos en los primeros planos y a los otros muy cercanos, rodeando al santo, que sobresale por el color de su piel y su horizontalidad respecto a los que están de pie. El mensaje en la obra de Mendoza es más directo, pues se reconoce fácilmente al sacerdote que le enseña al ídolo que Lorenzo se niega a adorar, mientras que en Villalpando está casi oculto. La presencia angélica es mayor en Mendoza, asunto que es común en sus obras. [Figs. 11 y 12; Cat. 8].

Miguel de Mendoza también parece haber conservado más la tradición propia de esa región poblana en el manejo de las escalas de los personajes, que solía acomodar en los primeros planos incluso provocando, en ocasiones, cierta saturación del espacio, que Villalpando solía aligerar por medio de diagonales y composiciones ovales. El modelo de belleza de la Virgen de Mendoza difiere también del usado por Villalpando en su pintura. Tanto Villalpando como Mendoza debieron ver la *Inmaculada* de

³⁰⁸ Juana Gutiérrez Haces, *Et. al., Cristóbal de Villalpando, ca 149-1714, Catálogo Razonado*, Fomento Cultural Banamex, México, D.F., 1997, p. 132.

³⁰⁹ En ese retablo está una pintura de San Pedro de Alcántara con los mismos atributos e iconografía que años más tarde utilizó Mendoza en una obra atribuida que está hoy en el templo de Virgen de la Luz, en Puebla.

Francisco Rizi que estuvo en la Catedral de Puebla y que copiaron varias artistas. Sin embargo los dos pintores la interpretaron de manera diferente para distintos comitentes. En el caso de Mendoza la Inmaculada incluso se volvió un modelo de representación que repitió a lo largo de su carrera en muchas ocasiones, y de la que quizá su mejor ejemplo sea la de la serie de la vida de la Virgen del templo de la Luz en Puebla. [Figs. 9 y 13, Cat. 26].

Pese a que los estudiosos de la pintura han establecido que Villalpando tuvo mucha cercanía con Correa, desconocemos la manera en la que este último artista pudo haberse relacionado con la obra de Mendoza, es sin embargo evidente una cercanía estilística con su obra que por ahora no tenemos claro como se desarrolló. Villalpando por su parte es un artista excepcional en el medio novohispano, con una impronta expresiva inusual por medio de su pincelada y un rico colorido, así como por su capacidad de transformación y adaptación del repertorio iconográfico. Es muy probable que Mendoza pudiera haber asimilado algunas de estas características, como la gestualidad del rostro, la pincelada, el tipo de ángeles que pintó, así como la vestimenta y joyas de los personajes. No por nada se relacionó a ambos artífices desde la construcción historiográfica revisada en el primer capítulo. Sin embargo es probable que algunas de características que identificamos en la obra de Villalpando provinieran del aprendizaje que este tuvo con Baltasar de Echave Rioja y que hubieran llegado hasta Miguel de Mendoza, sea por capital visual en Puebla o por su impronta en la obra de Villalpando o que pudo haberla tomado de la tradición pictórica poblana. Con todo ello Mendoza fue capaz de crear pinturas que se separaron de la obra del artista de la capital, y que sin duda reinterpretaron su influencia, lo que ejemplificaré adelante. [Figs. 7 y 8].

La obra artística de Miguel de Mendoza localizada hasta ahora está integrada a un catálogo de 69 piezas, 38 firmadas y 31 atribuidas. Ubicadas en los templos de diez pueblos de la Mixteca alta, San Cristóbal Suchixtlahuaca, San Juan Bautista Coixtlahuaca, San Miguel Tequixtepec³¹⁰, San Pedro y San Pablo Teposcolula, San Pedro Yucunama, Santa Catarina Tayata, Santo Domingo Yanhuitlán, Villa Tamazulapan del Progreso, San Miguel Tulancingo y Santiago Tejupan; el templo de la virgen de la Luz en la ciudad de Puebla, el Museo Nacional de Arte y el Museo Reginal de Guadalajara. El estilo artístico y la cercanía geográfica fueron los elementos principales para definir las piezas atribuidas al artista.

Paso ahora a caracterizar la obra de Miguel de Mendoza y apunto, en primer lugar, que el marco temporal de su obra corresponde, hasta ahora, a los años entre 1709, correspondiente al retablo del *Juicio final* de San Cristóbal Suchixtlahuaca y 1735, con *La Visitación* de la colección del Museo Nacional de Arte. Entre ellas algunas pocas obras firmadas permiten apreciar la transformación de sus obras y la reiteración de algunos modelos temáticos. [Cat. 6 y 35].

³¹⁰ En este municipio las obras de Mendoza se encuentran en la bodega municipal.

Entre los temas que nuestro pintor abordó se encuentran los cristológicos, marianos y los santos de las devociones, regulares y seculares. En ellos la imagen de Cristo abarcó tanto su infancia como escenas de la *pasión, resurrección, ascensión* y como *Cristo juez*. A la Virgen María la pintó en series genéricas de su vida y en las advocaciones de: la *Inmaculada Concepción*, el *Rosario*, el *Carmen* y *Guadalupe* en piezas firmadas y atribuidas. Realizó escenas de la vida de *santo Domingo de Guzmán*, para un retablo firmado, y pintó a *san Antonio de Padua*, en piezas atribuidas. En una obra que he señalado como de su autoría, se representa a *san Vicente Ferrer*; mientras que en un retablo firmado a cuatro mártires del de los primeros tiempos de cristianismo, *san Juan Bautista, san Pablo, san Esteban* y *san Lorenzo*. En un retablo atribuido *plasmó a san Sebastián y a san Isidro Labrador*. Pintó también a *san Bartolomé apóstol, san Cayetano* y *san Abdón y san Zenén*, todas estas obras signadas, en tanto que le he atribuido la representación de los santos intercesores del purgatorio *san Lorenzo* y a *san Vicente Ferrer*.³¹¹ Destaca por la diferencia estilística con el resto de su obra, la serie de doctores de la iglesia que alberga la parroquia de Santiago Tejupan, de la cual se conservan tres piezas firmadas y una sustituida; aunque es probable que la serie estuviera formada por más piezas.³¹²

Dos temas me parecen particulares en la obra de Miguel de Mendoza, la representación de las ánimas del purgatorio y las misas de difuntos. Pintó a las ánimas con intercesores como la Virgen del Rosario y del Carmen; como parte de un cuadro del *Juicio final* y con santos como san Lorenzo y san Vicente Ferrer. Si bien sólo hemos localizado dos piezas de misas de difuntos, y únicamente una de ellas está firmada, su presencia en el mismo sitio para el que creemos podrían haber sido pintadas muestra la importancia de la liturgia funeraria para la sociedad chocholteca de la Mixteca alta [Cat. 42, 63, 6, 64, 65, 9 y 66]; así mismo los detalles culturales que en ellas incluyó su autor: la representación minuciosa de los integrantes del cortejo fúnebre y la presencia de ofrendas de frutas en ellas, coinciden al menos parcialmente con la tradición actual de las misas fúnebres contemporáneas³¹³.

Miguel de Mendoza demuestra su oficio en el arte de la pintura tanto en los cuadros de altar que desarrolló como los que pintó como parte de series narrativas, los cuales creó en formatos medianos que no exceden los doscientos treinta por ciento sesenta centímetros en sus obras de mayores dimensiones. En cambio si realizó obras de dimensiones poco menores a un metro. Las mayores corresponden a la serie de la *vida de la Virgen* en el templo de la Luz en Puebla y las menores al retablo del *Juicio final* en san Cristóbal Suchixtlahuaca en la Mixteca alta de Oaxaca. [Cat. 26, 2 y 3].

³¹¹ Las dos últimas piezas corresponden al retablo de la Virgen del Carmen ubicado en la parroquia de santo Domingo en el municipio de Yanhuítlán, Oaxaca algunas de cuyas pinturas he atribuido a Mendoza.

³¹² Agradezco al maestro Rogelio Ruiz Gomar esta observación sobre la serie pictórica.

³¹³ Actualmente al párroco se le entrega en la misa de aniversario de un difunto una canasta con frutas.

Nuestro artista desarrolló su obra siguiendo la pauta de un artista educado, empleando tanto herramientas compositivas, como gestuales y plásticas. Puede apreciarse que aún dentro del formato pequeño desarrolló una estructura compositiva basada en planos, frontal y segundo, excluyendo los planos intermedios que permiten a sus personajes destacar sobre el fondo, así mismo empleó posiciones cerradas en las que el movimiento se da a través de las posturas de la figura humana, como puede observarse por ejemplo en *San Abdón y san Zenén patronos de las sementeras* [Cat. 18].

La obra de Mendoza parece estar centrada en sus figuras o personajes, las posiciones anatómicas, su gestualidad corporal y facial, así como los atavíos con los que las cubre. Si bien están integrados a un marco espacial, la protagonista es siempre la figura humana, representada de manera individual o en pequeños grupos generalmente colocados en primero o segundo plano. Lo cual da una sensación de saturación del espacio, que lo mismo incluye ángeles que espectadores en escenas narrativas o de altar. [Cat. 12, 14 y 27].

En la obra de Mendoza pueden encontrarse múltiples ejemplos de anatomías o desnudos. En ellas se aprecia un dibujo anatómico correcto en torsos, brazos y piernas, sin embargo la proporción entre las partes no siempre es naturalista, además maneja distintas escalas para sus personajes como parte del discurso expresivo que construyó.

Uno de los expedientes más importantes de la obra de Miguel de Mendoza corresponde al uso del lenguaje gestual, tanto anatómico como facial, los cuales como bien lo ha aclarado André Chastel: “Son uno de los grandes medios que el pintor tiene a su disposición para suscitar reacciones comparables a las de lo vivido. Al lado de la perspectivas, que ejerce una especie de coacción perceptiva a favor del espacio”.³¹⁴

Mendoza destacó en su obra una expresividad que dio riqueza y tensión a las escenas que pintó, lo mismo en el retablo del *Juicio final*, donde abordó un grupo de cuatro mártires; como en la serie narrativa del retablo del Rosario, con las escenas de la *vida de santo Domingo de Guzmán*, y así mismo en la serie de la *vida de la Virgen* del templo de la Luz en Puebla. En todas ellas, la gestualidad operó como: “como una segunda perspectiva, una perspectiva psíquica”,³¹⁵ a través de la cual el pintor comunicó una gama sensorial al espectador. [Cat. del 1 al 9; del 10 al 15 y del 26 al 34].

Así en la construcción de cada una de sus obras, Miguel de Mendoza empleó con delicadeza y cuidado la gestualidad de sus personajes, incluso en personajes genéricos como los angelillos que sostienen a la Virgen de la *Inmaculada Concepción* del templo de la Luz, la alegría de sus rostros expresa diferentes

³¹⁴ André Chastel, *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004, p. 22.

³¹⁵ *Ibidem.*, pp. 22-23.

matices y posiciones faciales y corporales. En contrapartida, la escena del martirio de san Lorenzo muestra en los seis personajes que incluye diversos matices de tensión emocional, consuelo, sufrimiento y evidencia de poder, expresados en miradas, posiciones corporales, posiciones manuales y tensión anatómica.[Cat. 26 y 8].

Otro de los elementos importantes de la obra de Mendoza corresponde a la elección que el pintor realizó de la vestimenta de sus personajes, que lo mismo contribuye a caracterizarlos, como ofrece elementos de registro de la sociedad con la que convivió. Si bien en general atavía a los personajes principales respetando la representación iconográfica conocida en su época, a la Virgen la viste con túnicas y mantos de telas de caída suave en los colores característicos de su advocación, azul y rosa para la del Rosario, blanco y azul para la inmaculada y hábito café para la del Carmen. Cristo porta cendal blanco y manto rojo. En la caracterización de los personajes secundarios el pintor utiliza su atavío como signo de identificación. Así por ejemplo, coloca turbantes orientales para los infieles y gorgueras para los herejes.³¹⁶ [Cat. 12].

Para dar variedad a su discurso visual, Mendoza maneja una gran variedad de textiles, de la gasa al cortinaje, como un recurso para realzar el decoro de los personajes. Así lo hace en la representación del martirio de san Juan Bautista perteneciente al retablo del *Juicio final*; en él las gasas y las telas brillantes con que esta vestida Salomé se complementan con el atavío tosco y arremangado del sayón y la vestimenta “a la romana” del tirano sentado bajo un dosel de raso verde, de caída pesada y apariencia suntuosa; todos los cuales contrastan con el sencillo manto rojo con que cubre la desnudez del cuerpo del bautista recién decapitado. [Cat. 4]. En tanto que en la representación del apóstol san Bartolomé, su vestimenta sencilla y señorial consistente una larga túnica azul y manto verde le otorga una presencia señorial y sobria a un tiempo, como corresponde al patrón de un barrio. [Cat. 17].

Así, Mendoza empleó una serie de herramientas plásticas con las que dio efectividad a las imágenes que representó, en las cuales los mensajes de martirio, protección y narración cumplen su cometido de reconocimiento y devoción.

4.2 Miguel de Mendoza y la tradición artística en la Mixteca

Si bien desconocemos la manera en que se desarrolló la tradición pictórica de la Mixteca durante el siglo XVII, para el siglo XVIII es evidente la presencia de artistas poblanos anteriores y contemporáneos a Mendoza; como puede observarse en la parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca donde se encuentra

³¹⁶ Yo supongo que las gorgueras hacen alusión a los protestantes.

una obra firmada por Joseph de Santander que representa a san Vicente Ferrer³¹⁷ [Fig. 14]. La fuerza de la tradición poblana parece haber así influido en la Mixteca, tanto en soluciones formales, como por medio de la presencia de la obra de sus artistas, a través de lo cual pudieron desarrollar imágenes para la creciente demanda derivada de la renovación y construcción de parroquias de la región. Aunque es probable que artistas oaxaqueños hubieran participado también en esta producción por su pertenencia a la diócesis y a la organización política de Oaxaca, carecemos de información concreta para definir su importancia.

Otro de los elementos a considerar en la tradición de la que Mendoza novohispana corresponde al uso de fuentes grabadas, en particular la correspondiente a la representación de los apóstoles de Cristo. El ejemplo más evidente en Puebla corresponde a la serie atribuida al pintor Juan Tinoco,³¹⁸ la cual al parecer tiene mucha similitud con la serie de grabados con el mismo tema realizada por Lucas de Leyden (1494-1553).³¹⁹ Mendoza sin embargo pudo haber seguido, para su propio trabajo, otras fuentes de grabado que circularon en la Mixteca como son los que se encuentran en la parroquia del pueblo de Santiago Teotongo, Tamazulapan Oaxaca, uno de los cuales está firmado por un grabador *Chritophoro* no identificado por el momento, pero atribuible al siglo XVI. [Fig. 15].

La presencia de estas imágenes grabadas, montadas sobre lienzo y con un marco pintado, hace suponer que fueron exhibidas en la iglesia, y dado que el pueblo de Santiago Teotongo es geográficamente cercano a San Cristóbal Suchixtlahuaca, Mendoza pudo haberlas empleado como modelo para pintar su *San Bartolomé*, de este modo conjugó en esa pieza su aprendizaje en Puebla y los modelos que encontró en la Mixteca para crear su obra; en ella la escala del personaje, así como su actitud, dignidad y grandiosidad, que sin duda se acerca a las estampas, fue adecuada a los propósitos del comitente. [Cat 17].

San Bartolomé corresponde a la representación de un discípulo de Cristo, pero en este caso estuvo relacionado con el patrocinio de uno de los barrios del pueblo de San Cristóbal, como lo expresa la inscripción hecha en la parte inferior derecha del lienzo.³²⁰ En la que Mendoza da una muestra de su versatilidad en la elección de modelos, pues san Bartolomé usualmente se representa bajo dos modelos iconográficos: una la representación de su martirio que es usada más frecuentemente cuando se muestra al santo de manera individual, y la otra más usual como parte de apostolados o series de los discípulos

³¹⁷ En la misma parroquia hay otra obra que representa a *Santa Inés* que puede atribuirse al mismo pintor, así mismo en la parroquia de san Miguel Tulancingo se encuentra una *Inmaculada* que posiblemente sea de su pincel.

³¹⁸ Fernando Rodríguez Miaja afirma que una de las series atribuidas a Tinoco se conserva en la Pinacoteca del Museo Universitario de Puebla. Fernando Rodríguez-Miaja, *Una cuestión de matices, vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado Puebla, 1996, p. 118.

³¹⁹ *Ibidem.*, p. 118.

³²⁰ Inscripción ya descrita en el capítulo III. Correspondiente a la obra de san Bartolomé ubicada en la parroquia de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

de Cristo, donde aparece vestido y con un cuchillo, que es el atributo de su martirio, justamente como Mendoza lo representó, otorgando así al patrón del antiguo barrio de Chila una dignidad especial que seguramente prefirió el comitente de la obra, su compadre, concuño y gobernador de San Cristóbal Juan Laureano de la Vega.³²¹

Podemos afirmar que la circulación de repertorios en la Mixteca fue un hecho tan frecuente como en las ciudades de la Nueva España y Mendoza dio una evidencia más de ello con la obra central de su retablo del *Juicio final*, ubicada en el templo de san Cristóbal Suchixtlahuaca, que es muy similar a otra pieza anónima localizada en la parroquia de san Juan Bautista Coixtlahuaca. Si bien iconográficamente son muy parecidas, la expresión de Mendoza y la firma que su autor pintó en ella en color rojo, pone de manifiesto no solo su autoría, sino una especie de diferenciación con cualquier otra pieza. Debido al carácter anónimo de la obra de Coixtlahuaca, y a la ausencia de fuentes documentales es difícil, por ahora, establecer alguna relación de fuente y copia entre estas dos obras. [Cat. 6 y Fig. 16].

En una ponencia que realicé en 2010, afirmé que Mendoza pudo haberse retratado en la pieza del *Juicio final* de Suchixtlahuaca. En ese entonces no tenía conocimiento sobre una obra muy similar ubicada en el templo parroquial de San Juan Bautista Coixtlahuaca, en la cual el personaje que propuse como autorretrato del pintor aparece también; considero que la identidad de esta figura en el cuadro de Suchixtlahuaca destaca de las otras por los rasgos faciales marcadamente indígenas, la posición melancólica del personaje y un carácter salvífico que me parece asume con la mirada; quizá la restauración de ambas obras pudiera dar detalles suficientes para esclarecer la relación que ambas piezas podrían tener.³²²

Sin embargo dado que los repertorios en la Mixteca son menos numerosos y permanecieron ahí por largo tiempo, creo posible que Mendoza hubiera participado también de la tradición Mixteca, inaugurada en el siglo XVI con los trabajos de Andrés de Concha en Coixtlahuaca, Tamazulapan y Yanhuatlán, ya que la impronta de los modelos compositivos y sobre todo la paleta cromática del maestro sevillano marcaron un precedente, que seguramente el ojo culto de Mendoza pudo apreciar y asimilar a su obra.

Así por ejemplo en la recomposición de los retablos principales del siglo XVIII de Coixtlahuaca y Tamazulapan, se conservaron algunas de las pinturas de Concha y se integraron piezas de Mendoza y otros autores, sin que las de Mendoza sufrieran demérito frente a las de Andrés de Concha. De este

³²¹ Ver cuadro 2 de esta tesis.

³²² En 2010 ofrecí una conferencia con titulada “Juicio final y misa de difuntos, un pintor cacique en Suchixtlahuaca”, al concluir de mi formación como especialista en Historia del Arte en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Posteriormente se convirtió en un artículo que formará parte del libro Ciclos pictóricos de Antequera.

modo en Coixtlahuaca el cuadro de *San Abdón y san Senén patronos de la sementeras* se colocó en un nicho del remate que no parece haberse pensado para una pintura, pero que finalmente conservó esta obra hasta nuestros días, y en Tamazulapan se incluyó una *Inmaculada Concepción*, que sí parece haberse pensado para el retablo dieciochesco. Adicionalmente en Yanhuitlán existen dos retablos, hoy incompletos, con obras de Mendoza, por lo que es muy posible que se dieran diálogos visuales entre las obras de ambos artífices. [Cat. 18 y 22].

Pasando ahora a la producción artística de Oaxaca, las evidencias documentales nos hacen suponer que careció de un patrocinio estable y continuo, si bien los obispos oaxaqueños atendieron al embellecimiento de su catedral, la pérdida de muchas de las pinturas de los templos de Oaxaca y sobre todo la falta de estudios sobre este acervo, dificultan por ahora cualquier afirmación. Por las pocas evidencias documentales y obras que subsisten nos parece que se desarrolló en esta ciudad, a principios del siglo XVIII, una producción artística con elementos compositivos y colorísticos variados que no parecen tener mucho en común con Mendoza. Dos de los artistas de más prestigio en el siglo XVII oaxaqueño fueron Marcial de Santaella e Ysidro de Castro, quienes pintaron para la catedral y para la iglesia de san Agustín de la misma ciudad en formatos y con estilos pictóricos personales que distan mucho entre ellos y con las creaciones de Mendoza. Estas diferencias pueden ejemplificarse claramente con la serie de *la Vida de la Virgen* del templo de la Virgen de la Luz en Puebla de Mendoza, contemporánea de la obra de Santaella y Castro en Oaxaca, que no tiene relación con la pintura de los oaxaqueños ni, en composición, manejo de la luz, calidad expresiva, o la pincelada suelta y delicada a través de la cual Mendoza creó escenas monumentales impregnadas de sacralidad. [Fig. 19 y 20].

Las obras de Miguel de Mendoza se presentan entonces como ricas en matices e inventiva, y muestran el desarrollo poco convencional de un artista que, proveniente de la tradición poblana, fue capaz de desarrollar un estilo propio en la representación de una amplia gama de escenas religiosas para las que tomó y transformó su tradición plástica, adaptándola a los requerimientos de la sociedad Mixteca para la que trabajó y en la que vivió.³²³

De este modo nuestro pintor ejerció con notable destreza las herramientas plásticas a su alcance y las empleó para crear obras conmovedoras que representó en un lenguaje que con el paso del tiempo fue afinando y cuyos últimos ejemplos conocidos corresponden la serie de la *Vida de la Virgen* ubicada el templo de la Virgen de la Luz en Puebla.

Así con base en el estudio y catalogación de la obra del pintor hoy es posible afirmar que su producción pictórica tiene una gran variedad de matices que es importante identificar y precisar, distinguiendo en lo

³²³ Aunque el manuscrito inédito de José F. Bonequi supuso la existencia de obra de Miguel de Mendoza en Oaxaca, no fue posible localizar ninguna de sus piezas en esta ciudad.

posible aquello que tomó de la tradición poblana y lo que innovó la Mixteca, en donde realizó obras de gran calidad. Mendoza fue capaz de desarrollar programas iconográficos que, de diferente manera, expresaron las necesidades de representación, políticas, devocionales y sociales de la Mixteca. En esta región podemos encontrar una gama de imágenes de Cristo, la Virgen y diversos santos en propuestas iconográficas que si bien se vinculan con la tradición poblana, Mendoza desarrolló de manera particular, como parte de series o imágenes individuales a los que agregó ambientaciones distintas y elementos característicos como la presencia angélica, retratos, o algunos *locus* reconocibles de los pueblos en los que trabajó y donde Mendoza parece haber estado al menos hasta 1719, cuando firmó un documento relacionado con su hermano. Después de esta fecha es imposible, por ahora, determinar si siguió en la región.

Más adelante la presencia de la serie dedicada a *La vida de la Virgen* en el templo de la Luz, en Puebla, firmada en 1731, hace pensar que quizá regresó a la ciudad, o por lo menos se ligó con algún comitente de ella. Este templo de la Luz en esas fechas no existía como tal (pues se consagró hacia 1804), por lo que tampoco parece ser una serie realizada *ex profeso* para el templo. Hay que pensar que hacia 1731 los pintores con los que dialogó en la tradición poblana habían muerto ya: Pascual Pérez en 1721, Juan de Villalobos en 1724, José Rodríguez Carnero en 1725 y Cristóbal de Talavera murió el mismo año de la serie mariana. Juan Correa y Villalpando también habían fallecido, el primero en 1716 y el segundo en 1714. Incluso el renovador más importante de la pintura del siglo XVIII, respecto a la pintura de Villalpando y Correa, Juan Rodríguez Juárez, había muerto en 1728. [Cat. del 26 al 34].

Sorprende, por lo tanto, que la serie más celebrada de Mendoza presente un estilo tan consistente, fino, y delicado, pero ligado a la tradición que estaba ya desaparecida o a punto de hacerlo, pues los Rodríguez Juárez, José de Ibarra y Francisco Martínez, ya habían cambiado por completo el desarrollo de la tradición pictórica, y los artistas más jóvenes de Puebla como Luis Berruecos y José Joaquín Magón, los empezaban a seguir de cerca. Sólo un año más tarde en que se pintó la serie mariana de Mendoza, el cabildo de la catedral poblana le pagaba a José de Ibarra por los cuatro grandes lienzos con canónigos para el coro de su Catedral. En ese mismo templo ya estaban las obras jesuíticas de Juan Rodríguez Juárez, y con las obras de Ibarra la pintura tomaría otro rumbo estético.

Mendoza todavía firmó y fechó una obra más, probablemente también parte de una serie hoy perdida y también de la vida de María, en 1735, y que pertenece al Museo Nacional de Arte. *La visitación* de esta colección presenta pocas diferencias con la obra paralela del templo poblano. Pareciera, por lo tanto, que Mendoza encarna al pintor regional, en tanto no acusó las novedades artísticas de las ciudades, pero eso no significó, bajo ningún concepto, que fuera un pintor secundario, poco original, marginal, o

incapaz. El artista siguió una evolución propia y diferente, acorde a su realidad y las necesidades de la región para las que trabajó. Con él también se cierra el protagonismo artístico de la Mixteca. [Cat. 35].

Conclusiones

A través de los capítulos de esta tesis la figura de don Miguel de Mendoza, indio cacique, se ha definido como un pintor novohispano muy activo en los primeros treinta y cinco años del siglo XVIII en la Mixteca de Oaxaca. Se ha comprobado lo que la historiografía de Puebla, Oaxaca y México le reconoció como un excelente pintor de estilo cercano a Cristóbal de Villalpando y un hábil ejecutor de obras de pequeño formato.

Fue reconocido en Oaxaca por el pintor Francisco Bonequi, en su manuscrito “*NOTICIA de los pintores y escultores que han ejecutado obras en la capital y en algunos lugares del estado de Oaxaca*”. El autor, avecindado en Oaxaca, afirmó en 1862 haber visto obras de suyas en las iglesias de la Mixteca, así como en Etna, en el convento de San Francisco, el templo del hospital de Betlemitas y en la Galería de pintura del gobierno del estado de Oaxaca, sólo conocidas hoy en día las de la Mixteca.

En historiografía poblana Bernardo Olivares fue el primero en incluir a Mendoza dentro de los pintores más notables de la ciudad de Puebla en su obra de 1874, a la par de Diego de Borgraf, José del Castillo, Bernardino Polo, José Rodríguez Carnero, Pablo Talavera y Pascual Pérez. Destacó su firma, y lo reconoció como indio cacique, concediéndole mérito en la realización de obras de pequeño formato al referirse a la serie de la Vida de la Virgen del templo de la Luz, paradójicamente de las de mayor tamaño que pintó Mendoza.

En el siglo XX Romero de Terreros lo incluyó en el apartado de pintura en su *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821)*, al lado de artistas que desarrollaron su actividad en Puebla. En esta publicación se reconoce la existencia de “una verdadera escuela de pintura con características propias”.

En la segunda década del siglo XX Francisco Pérez Salazar publicó *Algunos apuntes sobre la pintura en Puebla en la época colonial*, en la cual definió a un grupo de artistas como “pintores genuinamente poblanos”, identificando características plásticas que los hacían reconocibles y relativamente homogéneos. Si bien excluyó de este conjunto a Mendoza, sí hizo referencia a él cuando habló sobre Cristóbal de Villalpando, el gran maestro novohispano, por los trabajos que desarrolló en la ciudad de Puebla. Así supuso que Mendoza habría sido hermano de la esposa de Villalpando, e hijo del también pintor Diego de Mendoza. Pese a la vigencia de esta identificación en autores posteriores, a la luz de los datos encontrados a lo largo de mi investigación, esta vinculación no se puede ya sostener.

Manuel Toussaint en sus dos obras: *Pintura colonial en México* y *Arte colonial en México*, expresó una apreciación devaluatoria y confusa de la figura de Miguel de Mendoza, tanto por su origen indígena como por considerarlo como un seguidor de inferior de Villalpando. En su obra *Pintura colonial en México* el mismo autor señaló a los indígenas como los responsables de la decadencia de la pintura

novohispana, lo que quizá influyó en la apreciación que hizo de la obra de Mendoza, de quien localizó obras en la Mixteca, Puebla, México, Jalisco y en colecciones particulares.

Quizás la influencia de Toussaint y la inaccesibilidad de obra ocasionó que los historiadores posteriores excluyeran a Miguel de Mendoza de los estudios de pintura colonial de Oaxaca, o los considerasen un discípulo que quedó a la sombra de su maestro Cristóbal de Villalpando.

En esta investigación fue posible localizar testimonios documentales que ubican el origen poblano de Miguel de Mendoza en tanto que el catálogo de su obra da cuenta de su constante actividad en los pueblos de la Mixteca así como una pequeña presencia artística en Puebla y en los museos de las ciudades de México y Guadalajara. En este sentido fue importante considerar los ámbitos económico, social y político de los pueblos y ciudades en los que su obra se encuentra, con una mirada regional para mostrar las particularidades del entorno en el que fueron creados y apreciadas las obras de este artista. El enfoque regional permite apreciar los matices y particularidades e intencionalidades a las que respondió el arte ubicado en los pueblos, necesariamente diferenciado de las ciudades por su naturaleza de “singularidad y de dependencia”.

De este modo la obra de Mendoza, refleja en sus múltiples temáticas las necesidades de representación y las afinidades de un grupo de pueblos de la Mixteca alta de Oaxaca, que estuvieron relacionados con las ciudades por las actividades económicas que desarrollaban. La Mixteca fue el enlace entre las ciudades de Oaxaca y Puebla, dos metrópolis importantes de la zona sur de la Nueva España. La región participó en el comercio de producción agrícola y de ganado menor; integrándose al conjunto y estableciendo relaciones con otros pueblos y ciudades.

Los poderes político y espiritual a menudo se hicieron visibles y patentes en los pueblos y ciudades a través de las edificaciones religiosas, pues en los pueblos de la Mixteca “la existencia de una iglesia en buenas condiciones, con ornamentos necesarios para el culto, con órgano propio y bienes de comunidades” fue un argumento esgrimido para solicitar la separación de una comunidad de su cabecera, y asumir por sí mismos ese rango. Como resultado fue común que durante los siglos XVII y XVIII se remodelaran y construyeran muchos templos.

Por su parte la ciudad de Puebla experimentó un auge en la primera mitad del siglo XVII que se vio disminuido a los finales del mismo siglo, así su floreciente economía agrícola y comercial derivó en industria textil de algodón y el cultivo, y en la comercialización del tabaco. La recurrencia de las epidemias en la misma época minaron su base poblacional y favorecieron la migración. La tradición artística poblana formó, durante el siglo XVII, una generación de pintores locales con obras y maestros de alta calidad pictórica que alimentaron la constante demanda de imágenes que generaron la catedral,

las iglesias y los conventos de la ciudad, así como los templos foráneos de la propia Puebla, en Tlaxcala y la cercana Mixteca.

De este modo, el grupo de artífices calificados por Pérez Salazar como “genuinamente poblanos”, y con quienes la obra de Miguel de Mendoza guarda similitud: Pascual Pérez, José del Castillo y Juan de Villalobos entre los más notables; permite identificar ciertas características de identidad de la pintura poblana a las que Mendoza no es ajeno, y de la que los propios artistas estuvieron conscientes, como podemos deducir del intento que por parte de un grupo de ellos, en algún momento del siglo XVIII, para formar un gremio, lo que da idea de la importancia que confirieron a su oficio y de lo competido de su mercado.

Así mismo la constante actividad artística de la ciudad de Puebla hizo posible el surgimiento de familias que transmitieron el oficio de pintor de una a otra generación, lo que puede percibirse en la obra firmada por los Santander, los Talavera y los Rodríguez Carnero, aunque estos últimos provinieran de la ciudad de México.

Puebla fue un crisol donde lo mismo convivieron estos artistas con otros claramente identificados como indígenas, es el caso de, “el mixtequito” cuya identidad oscila entre Pascual Pérez y Pascual de Lara y seguramente también el propio don Miguel de Mendoza quien desde su firma manifestó implícitamente su origen indígena.

Lo cual pone en evidencia que la pintura novohispana realizada fuera de la ciudad, a menudo calificada como “periférica”, ha sido considerada hecha a expensas o copiada de aquella desarrollada en los centros metropolitanos, sin embargo me parece que esta calificación resta matices y profundidad a la intencionalidad a la que respondió el arte ubicado en los pueblos; por lo que la producción artística de Mendoza requirió particularizarse e integrarla al entorno de los pueblos y la sociedad con la que convivió.

Así para el caso particular de la obra de Mendoza, la producción artística de la ciudad de Puebla requirió de un acercamiento distinto al concepto de *escuela poblana de pintura*, dada la indefinición del término; y desde el concepto de *tradicón artística*³²⁴ fue posible apreciar la movilidad del artista desde la ciudad de Puebla y apreciar al mismo tiempo un repertorio estilístico definido en el último cuarto del siglo XVII y extendido por Mendoza hacia los pueblos de la Mixteca, donde se mantuvo hasta un poco más allá del primer cuarto del siglo XVIII, cuando el artista probablemente regresó a la ciudad angélica y firmó su serie de la vida de la Virgen, actualmente conservada en el templo de la Luz en esa misma ciudad.

³²⁴ Término enunciado por Nelly Sigaut.

Pues en efecto la obra de nuestro pintor contiene referencias visuales de algunos pintores contemporáneos suyos como Pascual Pérez y Juan de Villalobos, lo que a su vez reafirma los vínculos poblados con la obra realizada por poblados para la Mixteca, región en la que es posible identificar antecedentes de patrocinio a artífices angelopolitanos. Como ejemplo documentado se puede citar el contrato que firmó el pintor Antonio de Santander en 1675 con el pueblo de Chalcatongo, para la elaboración de dos colaterales de ayacahuite y los lienzos de pincel con las imágenes de Nuestra señora de Guadalupe y la Virgen de los Remedios.

Sin embargo Miguel de Mendoza no fue un repetidor de lo aprendido en Puebla, su obra en la Mixteca da cuenta de que fue un pintor culto, conocedor de las técnicas de su oficio y capaz de construir piezas en series narrativas cuyos códigos fueron estructurados en conjunción con el grupo social para el que fueron desarrollados, los caciques y principales de los pueblos de la Mixteca, quienes junto con sus pueblos renovaron sus templos o levantaron nuevos con la riqueza y decoro necesario a sus devociones y su propio patrocinio, así como probablemente de la mano con frailes dominicos.

La interacción de las esferas sociales, económicas y políticas en la obra de Miguel de Mendoza, hizo necesario emplear en esta investigación un enfoque regional, el cual permitió apreciar el papel del artista como intérprete y mediador entre patrocinadores y espectadores. Lo que al mismo tiempo hizo posible apreciar la riqueza argumental del artista con una visión más adecuada de la que permite el concepto de centro-periferia, debido a que éste se basa más en la identificación de un modelo original y sus derivaciones que en entendimiento de las dinámicas particulares establecidas en un lugar determinado y al interior del mismo, así como con sus vínculos al exterior.

Hay que notar que las características particulares de la obra de Miguel de Mendoza, vinculadas a las relaciones de su familia política en la Mixteca, son en esencia diferentes de las desarrolladas por otros grupos indígenas de la Nueva España para el siglo XVIII, por pertenecer a tradiciones culturales particulares. Mendoza evidentemente formó una red familiar y de compadrazgos para la que cumplió encargos pictóricos en las que el patrocinio dio lugar a iconografías específicas en algunos pueblos. Un ejemplo de esto corresponde al lienzo de *san Bartolomé*, firmado en 1710, en cuya inscripción se da cuenta del patrocinio de este santo para un barrio del pueblo de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Fue así como Mendoza trabajó para diez pueblos bajo la tónica de enlaces familiares. Vale la pena destacar, también, el compadrazgo que estableció con el reverendo padre provincial del convento de San Juan Bautista Coixtlahuaca, fray Joseph Ferrer, quien en 1714 bautizó a su hijo Vicente. Esta relación seguramente es sintomática de su cercanía con la ordena dominica, la cual probablemente influyó en la realización de ciclos pictóricos de los santos de la misma orden, lo que puede apreciarse en

el programa del retablo de la Virgen del Rosario y la vida de santo Domingo, ubicado en el mismo pueblo de San Cristóbal Suchixtalhuaca.

Mendoza es, como bien lo dijo la historiografía decimonónica, un pintor de pequeño formato, alejado de las escenas de gran impacto, que otros artistas del momento o cercanos a él como Cristóbal de Villalpando sí desarrollaron. Es, por otro lado, un pintor del detalle, de las expresiones faciales, el movimiento y la riqueza de las telas y el viento que las eleva.

Por las obras hasta ahora localizadas Mendoza parece haber preferido la construcción de series narrativas para ser integradas a retablos, más que por la creación de piezas individuales. Es estos conjuntos se decanta por una religiosidad triunfante.

En la obra de Mendoza pueden encontrarse múltiples ejemplos de anatomías o desnudos. En ellas se aprecia un dibujo anatómico correcto en torsos, brazos y piernas, sin embargo la proporción entre las partes no siempre es naturalista, además maneja distintas escalas para sus personajes como parte del discurso expresivo que construyó.

La luz y el viento son elementos que este pintor emplea como elementos de su narrativa. En sus obras la luz la proviene de diferentes fuentes en una misma escena, como rompimientos de gloria o el propio cuerpo de sus personajes. Por su parte el viento generalmente está integrado a la escena en conjunción con vestiduras y mantos que ondean suavemente alrededor de la Virgen o Cristo.

La evidencia de su obra en la Mixteca muestra tanto su compromiso con su oficio de pintor como con las necesidades de representación de la élite de pueblos indígenas. Para cumplir con ambas vocaciones acudió tanto a su formación en la rica tradición plástica poblana, como abrevó en el capital visual y las prácticas devocionales presentes en los templos de la Mixteca. Su calidad artística también se evidencia en la serie de la Vida de la Virgen que desarrolló en la madurez de su oficio y que se encuentra en Puebla, misma que le valió el reconocimiento como un pintor poblano notable, por su fecha, 1731, sin embargo, da muestra de la vigencia de los códigos pictóricos del siglo XVII, en un momento de transición de la pintura poblana.

Es así que Mendoza fue uno de los pinceles que extendió la afamada tradición poblana, la llevó hacia los pueblos de la Mixteca y con su serie de 1731, dio una última muestra de la capacidad expresiva de esa tradición justamente cuando ésta se renovaba.

Bibliografía

Fuentes

Archivos

APSACP:	Archivo Parroquia del Santo Ángel Custodio de Puebla.
AGNotP:	Archivo General de Notarías de Puebla.
AJT:	Archivo Judicial de Teposcolula.
AHNO:	Archivo Histórico de Notarías Oaxaca.
APSJBC:	Archivo Parroquial de San Juan Bautista Coixtlahuaca.
AMSCS:	Archivo Municipal de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Fuentes primarias

Bonequi, Francisco. *Noticias de los pintores y escultores que han ejecutado obras en la Capital y en algunos lugares del Estado de Oaxaca con expresión de los en que existen dichas obras*, 1862, fondo Luis Castañeda Guzmán, Biblioteca fray Francisco de Burgoa. 539/C19.

Cabrera y Quintero Cayetano. *Escudo de armas de México. Escrito por el presbítero para conmemorar el final de de la funesta epidemia de matlazáhuatl que asoló a la Nueva España entre 1736 y 1738*, México: Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1746, 1981, edición facsimilar.

Carrión, Antonio. *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Viuda de Dávalos e hijos, 1896, Puebla de los Ángeles.

De Villaseñor y Sánchez, Don Joseph Antonio. *Theatro Americano descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus Jurisdicciones*, en la imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo del Hogal, impresora del real y apostólico Tribunal de la Santa cruzada en todo este reyno, año de 1746.

De Villaseñor, y Sánchez, Joseph Antonio. *Theatro Americano descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, segunda parte, Imprenta de la viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1748.

Fuentes secundarias

Álvarez, Luis Rodrigo. *Historia General del Estado de Oaxaca*, México, Siena Editores, 1995.

Baxandall, Michael. *Modelos de Intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Heerman Blume, 1989.

Berlín, Henrich. *Arquitectura y arquitectos coloniales de Oaxaca: la Catedral*, Madrid, Archivo Español de Arte, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto Diego Velázquez, 1979, pp. 307- 328.

Caravaglia, Juan Carlos y Grosso, Juan Carlos. "La región Puebla Tlaxcala y la economía novohispana, 1680-1810", *Puebla de la colonia a la revolución*, Puebla, Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Autógrafos de pintores coloniales*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1972 [1953].

Castro Morales, Efraín. "Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles", en *Boletín de Monumentos Históricas*, México, Dirección de Monumentos Históricas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 9, agosto de 1989, pp. 2-9.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Cuadriello, Jaime. *Catalogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, Tomo I*, México, Museo Nacional de Arte, 1999.

Cuadriello, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.

Cuenya, Miguel Ángel. “Peste en una ciudad novohispana. El Matlazahuatl de 1737 en la Puebla de los Ángeles” en *Anuario de estudios americanos*, vol. 53, no. 2, 30 de diciembre de 1996, Sevilla, Consejo superior de investigación científica, pp. 51-70.

Chance, John K., *Razas y clases en la Oaxaca colonial*, México, Instituto nacional indigenista, 1982.

Chastel, André. *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2004.

Doesburg, Sebastián and Swanton, Michael. “Mesoamerican philology as an Interdisciplinary Study: The Chochon (Xru Ngiwa) ‘Barrios’ of Tamazulapan (Oaxaca, México)”, in *The Journal of the American society of Ethnohistory*, Fall 2011, volume 58, Issue 4, pp. 614, 651.

Doesburg, Sebastián. “La Fundación de Oaxaca, antecedentes y contexto del título de ciudad de 1532” en Sebastián van Doesburg (coordinador) Luis Alberto Arrijo Díaz-Viruell, Benjamin Ibarra Sevilla et. Al., *475 años de la fundación de Oaxaca, vol 1. Fundación y Colonia*, México, Ayuntamiento de la ciudad de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú, Provedora Escolar, Almadía, Casa de la Ciudad, 2007, pp.33-101,

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

F. Villa, Agustín. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura.*, México, Don Quijote, 1919.

Flores, Oscar. “La escuela poblana de pintura, un acercamiento historiográfico”, en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer seminario de pintura virreinal, tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 255- 279.

Galí Boadella, Mònserat “Juan de Palafox y el arte. Pintores arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox”, *Juan de Palafox y Mendoza y el arte barroco en Puebla, Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Congreso internacional de IV Centenario del nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza, Navarra, Universidad de Navarra.2000, pp. 367-379,

García Martínez, Bernardo. *Los pueblos de la Sierra, el poder y el espacio entre los indios del norte de Puebla hasta 1700*, México, El Colegio de México, 1987.

Gay, José Antonio. *Historia de Oaxaca*, México, Editorial Porrúa, sexta edición, 2006.

Gerhard, Peter, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Gutiérrez Haces, Juana, Ángeles, Pedro, Bargellini, Clara, Ruiz Gomar, Rogelio, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714, Catálogo Razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

Gutiérrez de Haces, Juana. “Tradicón estilo o escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano, reflexión en dos tiempos”, en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer seminario de pintura virreinal, tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 37-72.

Halcón, Fátima. *Marcial de Santaella y la influencia de Rubens en la pintura oaxaqueña*, Laboratorio de Arte, Departamento de Historia de Arte, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 445-450.

Leich, Hugo. *Las calles de Puebla*, Puebla, Gobierno del estado de Puebla, décima reimpresión, 2010.

Diccionario Porrúa, Historia, biografía y Geografía de México, director de la quinta edición Miguel León-Portilla, corregida aumentada y con un suplemento, México, Editorial Porrúa, 1986, Vol. 3.

López Sarrelangue, Delfina Esmeralda. *La nobleza indígena en Pátzcuaro en la época virreinal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1965.

Lucio, Rafael. *Reseña Histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, Primera edición 1864, México, oficina de la secretaria de fomento, 1889.

Manrique, Jorge Alberto. “Abelardo Carrillo y Gariel(1898-1976)”, *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1977, n. 47, vol. XIII: pp. 133-134.

Mayer, Augusto L. *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa –Calpe, 1928.

Mendoza García, Edgar. *Los bienes de la comunidad y la defensa de las tierras en la Mixteca oaxaqueña, cohesión y autonomía del municipio de Santo Domingo Tepehene, 1854-1912*, México, Senado de la República, 2004.

Mendoza García, Edgar. *Poder político y económico de los pueblos chocholteos de Oaxaca: municipios, cofradías y tierras comunales, 1825-1890*, Tesis para obtener el grado de doctor por El Colegio de México, 2005.

Mendoza García, María Nelly. *El cacicazgo Mendoza, siglos XVI y XVII*, Tesis para obtener el grado de licenciada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, 2002.

Menegus Bornemann, Margarita. *La Mixteca baja entre la revolución y la Reforma, cacicazgo, territorialidad y gobierno siglos XVIII-XIX*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca-Universidad Autónoma Metropolitana-Honorable Congreso del Estado de Oaxaca, 2009.

Miño Grijalva, Manuel. *El mundo novohispano, población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Molina del Villar, América. *La Nueva España y el Matlazahuatl, 1736 – 1739*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de Michoacán, 2001.

Monterrosa Prado Mariano y Talavera Solórzano, Leticia. *Catálogo de bienes muebles del exconvento de Santa Mónica ciudad de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 1992.

Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

Mullen, Robert J. *La arquitectura y la escultura de Oaxaca, 1530s-1980s*, El estado, primera parte, Oaxaca, Codex editores, Tule, Librería Madero, 1994. Volumen II.

Olivares Iriarte, Bernardo. *Álbum artístico 1874*, Edición, introducción y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado, Secretaría de Cultura, 1987.

Pérez Salazar y Haro, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla*, Edición introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, México, Universidad Nacional Autónoma de México –Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

Romero de Terreros, Manuel. *Historia sintética del arte Colonial (1521-1821)*, México, Porrúa hermanos, 1922.

Rodríguez Miaja, Fernando. *Diego de Borgraf: un destello en la noche de los tiempos, obra pictórica*, México, Patronato editorial para la cultura, arte e historia de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 2001.

Rodríguez-Miaja, Fernando. *Una cuestión de matices, vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado Puebla, 1996.

Romero Frizzi, María de los Ángeles. *Economía y vida de los españoles en la Mixteca alta: 1519-1720*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

Romero Frizzi, María de los Ángeles. *Teposcolula aquellos días del siglo XVI*, Oaxaca, Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú, 2008.

Ruiz Gomar, Rogelio. "Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVIII", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXII, número 77, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 67-121.

Ruiz Gomar, Rogelio. "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XIX, número 070, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 45-76.

Sigaut, Nelly. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido", en Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces (editoras), *Primer seminario de pintura virreinal, tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Banco de Crédito del Perú, Organización de Estados Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 207-253.

Spores, Roland. *Ñuu ñudzahui, la Mixteca de Oaxaca, la evolución de la cultura Mixteca desde los primeros pueblos preclásicos hasta la independencia*, Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2007.

Terraciano, Kevin. *The Mixtecs of Colonial Oaxaca ñudzahui history sixteenth through eighteenth centuries*, California, Stanford University Press, Stanford, 2001.

Toussaint, Manuel. *Pintura colonial*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Vargaslugo, Elisa. "Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca", *Historia del arte de Oaxaca, colonia y siglo XIX, vol. II*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las culturas, 1997, pp. 11-51.

Vargaslugo, Elisa. "Juan de Palafox y el arte barroco en Puebla", *Palafox: Iglesia cultura y Estado en el siglo XVII: Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza*, Navarra, Universidad de Navarra. 2001, p. 353 – 365.

Velázquez Chávez, Agustín. *Tres siglos de pintura Colonial mexicana*, editorial Polis, 1939, México.

Catálogo

Don Miguel de Mendoza

Obra firmada



Retablo del Juicio Final.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchxtlahuaca.
segunda capilla del lado del evangelio.

Firmado en el óleo central "Miguel de Mendoza Pinxit 1709".

Foto: Eumelia Hernández.



Cat. 1.

Protectorado de la virgen del Carmen con santos intercesores.

Óleo/tela.

155 x 135 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchxtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio.

Segundo cuerpo, calle central.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709".



Cat. 2.

Anástasis.

Óleo/tela.

95 x 80 x 81 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio.

Segundo cuerpo, primera calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709".



Cat. 3.

Ascención.

Óleo/tela.

95 x 80 x 81 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio.

Segundo cuerpo, tercera calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709".



Cat. 4.

Martirio de San Juan Bautista.

Óleo/tela.

95 x 67 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio.

Primer cuerpo, primera calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709".



Cat. 5.

Martirio de san Pablo Apóstol.

Óleo/tela.

95 x 67 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio

Primer cuerpo, primera calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709". 7



Cat. 6.

Juicio Final con ánimas del Purgatorio.

Óleo/tela.

230 x 160 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio.

Segundo cuerpo, segunda calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en la esquina inferior derecha "Don Miguel de Mendoza pinxit
1709".



Cat. 7.

Martirio de san Esteban.

Óleo/tela.

95 x 67 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio.

Primer cuerpo, tercera calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709".



Cat. 8.

Martirio de san Lorenzo.

Óleo/tela.

95 x 67 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio.

Primer cuerpo, tercera calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709"



Cat. 9.

Misa de Difuntos.

Óleo/tela

42 x 165 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

1709.

Retablo del Juicio Final, segunda capilla del lado del evangelio

Predella, segunda calle.

Foto: Eumelia Hernández.

Firmada: en el óleo central del retablo "Don Miguel de Mendoza pinxit 1709".



Retablo de la Virgen del Rosario.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchxtlahuaca

Primera capilla del lado de la epístola.

Firmado "Miguel de Mendoza" en la escena de "Santo Domingo quema los libros"

Contratado a Bartolomé de Arellano en 1710

Foto: Davy Caballero.



Cat. 10.

Lactación de santo Domingo.

Óleo/tela.

119 x 94c m.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de la Virgen del Rosario, primera capilla del lado de la epístola.

Segundo cuerpo, primera calle.

Foto: Davy Caballero.

Firmada: en el óleo *El opúsculo e Santo Domingo sobrevive al fuego de los herejes,*

“Don Miguel de Mendoza”.



Cat. 11.

Santo Domingo recibe el Rosario.

Óleo/tela.

119 x 94 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de la Virgen del Rosario, primera capilla del lado de la epístola.

Segundo cuerpo, tercera calle.

Foto: Davy Caballero.

Firmada: en el óleo *El opúsculo e Santo Domingo sobrevive al fuego de los herejes,*

“Don Miguel de Mendoza”.



Cat. 12.

El opúsculo de Santo Domingo sobrevive al fuego de los herejes.

Óleo/tela.

91 x 72 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de la Virgen del Rosario, primera capilla del lado de la epístola.

Segundo cuerpo, tercera calle.

Foto: Davy Caballero.

Firmada: en la esquina inferior derecha, "Don Miguel de Mendoza".



Cat. 13.

Santo Domingo y san Francisco intercesores.

Óleo/tela

91 x 72 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de la Virgen del Rosario, primera capilla del lado de la epístola.

Segundo cuerpo, tercera calle.

Foto: Perla Jiménez.

Firmada: en el óleo *El opúsculo e Santo Domingo sobrevive al fuego de los herejes*,
"Don Miguel de Mendoza".



Cat. 14.

Escena de la vida de santo Domingo.

Óleo/tela.

91 x 72 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de la Virgen del Rosario, primera capilla del lado de la epístola.

Segundo cuerpo, tercera calle.

Foto: Davy Caballero.

Firmada: en el óleo *El opúsculo e Santo Domingo sobrevive al fuego de los herejes, "Don Miguel de Mendoza"*.



No. 15.

Santo Domingo invoca a la Virgen del Rosario en un exorcismo.

Óleo/tela.

91 x 72 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de la Virgen del Rosario, primera capilla del lado de la epístola.

Primer cuerpo, tercera calle.

Foto: Perla Jiménez.

Firmada: en el óleo *El opúsculo e Santo Domingo sobrevive al fuego de los herejes*,
"Don Miguel de Mendoza".



Cat. 16.

La Anunciación.

Óleo/tela.

44 x 32 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de la Virgen del Rosario, primera capilla del lado de la epístola.

Puerta del antiguo sagrario.

Foto: Davy Caballero.

Firmada: en el óleo *El opúsculo e Santo Domingo sobrevive al fuego de los herejes*,
"Don Miguel de Mendoza".



Retablo de la Virgen de la Soledad.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchxtlahuaca,
Segunda capilla del lado de la epístola.

Foto: Davy Caballero.



Cat.17.

San Bartolomé.

Óleo/tela.

131 x 110 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo neoclásico de la Virgen de la Soledad, segunda capilla del lado de la epístola.

Segundo cuerpo, segunda calle.

Inscripción: "En el mes de diciembre de 1709 votaron los del barrio[...] chila por su patrón a este bendito santo señor san Bartolomé y a devoción de Juan Laureano de la Vega [...] y se pinto por Don Miguel de Mendoza".

Foto: Davy Caballero.

Firmada: en la inscripción.



Retablo principal.

Parroquia de san Juan Bautista, San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca.

Presbiterio.



Cat. 18

San Abdón y san Zenén, patrones de las sementeras.

Óleo/tela.

Templo de San Juan Bautista, distrito de San Juan Bautista Coixtlahuaca.

Retablo Mayor, Presbiterio.

Tercera calle, cuarto cuerpo.

Inscripción: "San Abdón y San Senen invictos reies. Gloriosos mártires, abogados de las sementeras y patrones de ellas en esta doctrina de Coixtlahuac".

Foto: Escuela nacional de conservación, restauración y museografía Manuel Negrete, Taller de restauración de pintura de caballete, Magdalena Castañeda.

Firmada: en la parte posterior del óleo "Mendoza".



Cat. 19

San Cayetano.

Óleo/tela.

Palacio municipal de San Miguel Tequixtepec, Municipio de San Miguel Tequixtepec.

Bodega Municipal.

Foto: Mireya Olvera.

Firmada: lado inferior derecho "Miguel de Mendoza".



Cat. 20.

Protectorado de la Virgen del Carmen a las ánimas del purgatorio.

Óleo/tela.

Templo de San Pedro Mártir, Municipio de San Pedro Yucunama.

Nave de la iglesia. Altar de la Virgen del Carmen.

Muro.

Foto: Foto: Proyecto de catalogación de bienes muebles en recintos religiosos, IIE-UNAM, Andrés de Leos.

Firmada: Dn Miguel de Mendoza.



Cat. 21.

Virgen de Guadalupe.

Óleo/tela.

Templo de Santa Catarina Mártir, Municipio de Santa Catarina Tayata.

Nave de la iglesia.

Muro izquierdo.

Foto: Proyecto de catalogación de bienes muebles en recintos religiosos, IIE-UNAM, Andrés de Leos.

Firmada: Lado inferior derecho, "Dn Miguel de Mendoza"



Retablo principal.

Templo de la asunción de María de la villa de Tamazulapan del Progreso.

Presbiterio.

Foto: Internet



Cat. 22.

Inmaculada Concepción.

Óleo/tela.

Parroquia de la virgen de la Natividad, Villa de Tamazulapan del Progreso.

Retablo Mayor, Presbiterio.

Tercera calle, cuarto cuerpo.

Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas de Oaxaca.

Firmada: en la esquina inferior derecha, "Don Miguel de Mendoza".



Cat. 23.

San Agustín.

Óleo/tela.

Parroquia de Santiago Tejupan, Municipio Villa Tejupam de la Unión.

Sacristía.

Muro lateral.

Foto: Foto: Gibrán Morales Carranza

Firmada: en el lado inferior derecho "Miguel de Mendoza."



Cat. 24.

San Ambrosio.

Óleo/tela.

Parroquia de Santiago Tejupan, Municipio Villa Tejupam de la unión.

Sacristía.

Muro frontal.

Foto: Foto: Gibrán Morales Carranza

Firmado: en el lado inferior derecho, "Dn Miguel de Mendoza".



No. 25.

San Gregorio.

Óleo/tela.

Parroquia de Santiago Tejupan, Municipio Villa Tejupam de la unión.

Sacristía.

Pared frontal.

Foto: Foto: Gibrán Morales Carranza.

Firmado: en el lado inferior izquierdo, "Dn Miguel de Mendoza".



Cat. 26.

La Inmaculada Concepción.

Óleo/tela.

228 x 132 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Presbiterio, muro lateral derecho,

Foto: Eduardo Limón.

Firmada: en el lado inferior derecho, "Don Miguel de Mendoza F. año de 1731."



Cat. 27.

La coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad.

Óleo/tela.

228 x 132 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Presbiterio.

Muro lateral izquierdo.

Foto: Eduardo Limón.

Firmada: en lado inferior izquierdo, "Dn Migl Mendoza fac. 1737".



Cat. 28.

La anunciación.

Óleo/tela.

230 x 115 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Muro lateral de la capilla de la Santísima Trinidad.

Foto: Eduardo Limón.

Firmada: en lado inferior izquierdo, "Don Miguel de Mendoza F. año de 1731"



Cat. 29.

Los desposorios de la Virgen.

Óleo/tela.

228 x 132 cm.

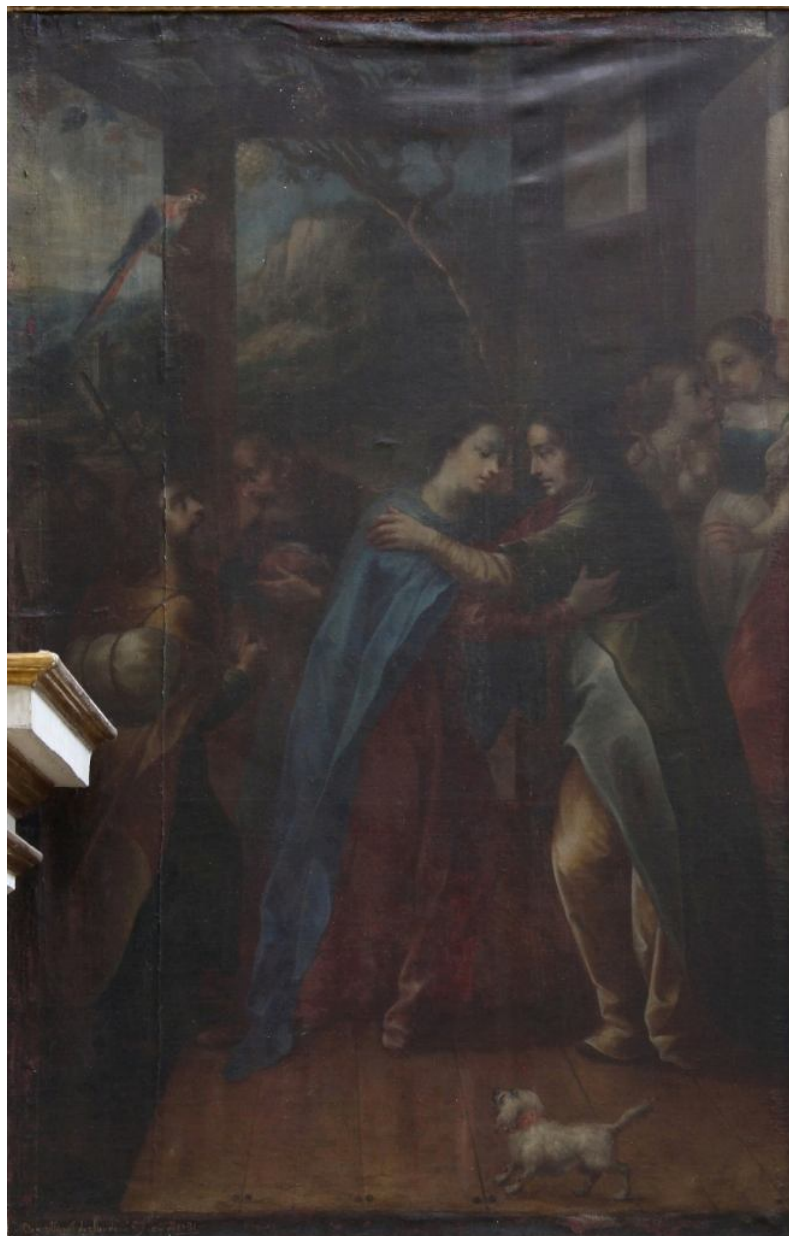
Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Muro lateral de la capilla de la Santísima Trinidad.

Foto: Eduardo Limón.

Firmada: en el lado inferior izquierdo, "Don Miguel de Mendoza F. año de 1731".



Cat. 30.

La visitación de la Virgen a santa Isabel.

Óleo/tela.

168 x 110 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Muro lateral derecho de la capilla de la santísima trinidad.

Foto: Eduardo Limón.

Firmada: en lado inferior izquierdo, "Don Miguel de Mendoza F. año de 1731"



Cat. 31

La adoración de los pastores.

Óleo/tela.

185 x 104 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Muro lateral derecha, sotocoro.

Foto: Eduardo Limón.

Firmada: en lado inferior derecho, Don Miguel de Mendoza F. año de 1731



Cat. 32

La circuncisión.

Óleo/tela.

120 x 150 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Muro lateral izquierdo de la nave, sotocoro.

Foto: Eduardo Limón.

Firmada: en lado inferior izquierdo, "Don Miguel de Mendoza F. año de 1731".



Cat. 33.

La presentación del Niño en el templo

Óleo/tela.

120 x 150 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

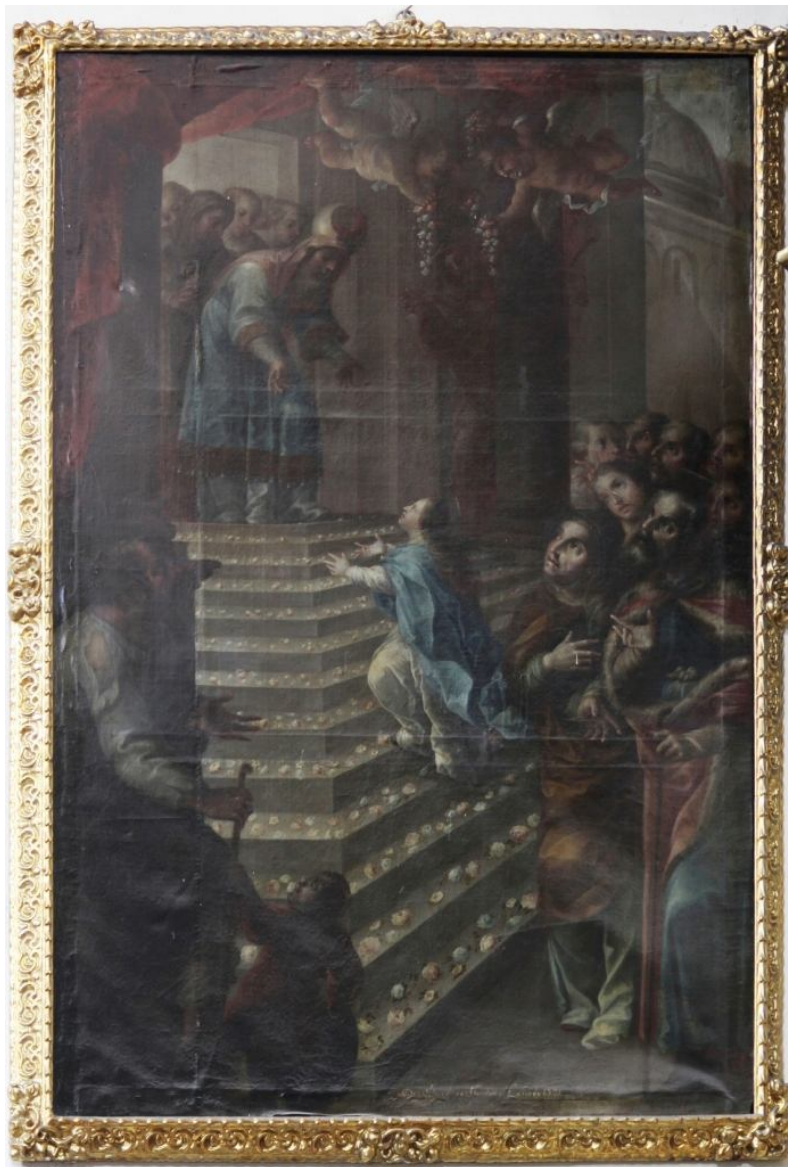
1731.

Capilla de la virgen de Guadalupe.

Muro lateral izquierdo.

Foto: Eduardo Limón.

Firmado: lado inferior izquierdo, "Don Miguel de Mendoza F. año de 1731".



Cat. 34.

La presentación de la Virgen en el templo.

Óleo/tela.

120 x 150 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

1731.

Capilla de la Virgen de Guadalupe.

Muro lateral izquierdo.

Foto: Eduardo Limón.

Firmado: lado inferior derecho, "Don Miguel de Mendoza F. año de 1731".



Cat. 35.

La visitación de la Virgen.

Óleo/tela.

110 x 120 cm.

Museo Nacional de Arte.

1735.

Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Firmado: Esquina inferior derecha, "Dn Migl de Mendoza Foc. 1735".



Cat. 36.

La anunciación.

Óleo/tela.

Museo Regional de Guadalajara.

Don Miguel de Mendoza., 1735.

Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Firmado: En la esquina inferior derecha, "Don Miguel de Mendoza Fc., 1735".



Cat. 37.

Alegoría de la eucaristía (fragmento).

Óleo/tela

Don Miguel de Mendoza

Inscripción: "Abfit gloriari "

Colección particular.

Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas.



Cat. 38.

Cristo.

Óleo/tela.

Museo Nacional de Arte.

Foto: Paula Mues Orts.

Firmado: lado inferior derecho, "Dn Miguel de Mendoza F".

Obra atribuida



Retablo de san Antonio

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchxtlahuaca

Tercera capilla del lado del evangelio

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 39.

San Antonio libra milagrosamente a su padre de la horca

Óleo/tela

110 x 92 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de san Antonio, tercera capilla del lado del evangelio.

Segundo cuerpo, primera calle.

Foto: Davy Caballero.



Cat. 40.

La mula arrodillada ante la hostia.

Óleo/tela

110 x 92 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de san Antonio, tercera capilla del lado del evangelio.

Segundo cuerpo, primera calle.

Foto: Davy Caballero.



No. 41.

San Antonio con el Niño

Óleo/tela.

210 x 160 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo de san Antonio, tercera capilla del lado del evangelio.

Primer cuerpo, segunda calle.

Foto: Perla Jiménez.



Retablo del Corazón de Jesús.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchxtlahuaca

Primera capilla del lado del evangelio

Foto: Davy Caballero.



Cat. 42.

Virgen del Rosario con ánimas y santos intercesores.

Óleo/tela

151 x 132 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo del Sagrado Corazón de Jesús, primera capilla del lado del evangelio.

Remate central.

Foto: Davy Caballero.



Retablo de la Virgen de la Soledad.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchxtlahuaca

Segunda capilla del lado de la epístola.

Foto: Davy Caballero.



Cat. 43.

San Sebastián con donantes.

Óleo/tela.

137 x 110 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Retablo neoclásico de la Virgen de la Soledad, segunda capilla del lado de la epístola. Primer cuerpo, tercera calle.

Foto: Davy Caballero



Cat. 44.

Milagro de san Vicente Ferrer.

Óleo/tela.

96 x 70 cm.

Templo de San Cristóbal, Municipio de San Cristóbal Suchixtlahuaca.

Muro lateral de la sacristía, sacristía que comunica con el atrio..

Inscripción: "A devoción de Doña Josepha Miranda".

"Testifico ser Vicente Ángel del Apocalipsis"

Foto: Davy Caballero



Cat. 45.

Santísima Trinidad.

Óleo/tela.

Ex- convento de San Juan Bautista, distrito de San Juan Bautista Coixtlahuaca.

Muro interior del Ex – convento.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 46.

Jesús Rey de Burlas.

Óleo/tela.

Parroquia de San Pedro y San Pablo, Municipio de San Pedro y san Pablo

Teposcolula.

Sacristía, muro frontal.

Foto: Mireya Olvera.



Cat. 47.

Miguel de Mendoza, atribuido.

Oración del Huerto.

Óleo/tela.

Parroquia de San Pedro y San Pablo, Municipio de San Pedro y san Pablo

Teposcolula.

Sacristía, muro frontal.

Foto: Mireya Olvera.



Retablo de la Virgen del Rosario.

Parroquia de santo Domingo, municipio de Santo Domingo Yanhuitlán.

Nave de la iglesia, muro lateral del lado de la epístola.

Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas.



Cat. 48.

La Virgen dando el Rosario a santo Domingo.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Segundo remate.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 49.

Cabeza de san Pablo.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Primer remate, sobre el primer cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 50.

Ángel.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Primer remate, segundo cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat 51.

Coronación del la Virgen por la Santísima Trinidad.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Primer remate, tercer cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 52.

Ángel.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Primer remate, cuarto cuerpo.

Foto: Perla Jiménez



Cat. 53.

Cabeza de san Juan Bautista.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Segundo remate, quinto cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 54.

Jesús entre los doctores.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Primera calle, tercer cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 55.

La Asunción de la Virgen/ Inmaculada Concepción

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Segunda calle, tercer cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 56.

El Pentecostés.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Cuarta calle, tercer cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 57.

La presentación en el templo.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Quinta calle, tercer cuerpo.



Cat. 58.

La circuncisión.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Primer calle, segundo cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 59.

La resurrección.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Segunda calle, segundo cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 60.

La Ascensión.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Cuarta calle, segundo cuerpo.



Cat. 61.

La adoración de los pastores.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Rosario, Nave de la iglesia, lado de la epístola.

Quinta calle, segundo cuerpo.



Retablo de la virgen del Carmen e intercesores de animas.

Parroquia de santo Domingo, municipio de Santo Domingo Yanhuitlán.

Nave de la iglesia, lado izquierdo,.



Cat. 62.

El espíritu santo.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo de la Virgen del Carmen e intercesores de ánimas, nave de la iglesia,
lado izquierdo.

Remate, sobre el segundo cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 63.

La Virgen del Carmen intercesora de ánimas.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo de la Virgen del Carmen e intercesores de ánimas, nave de la iglesia,
lado izquierdo.

Tercer cuerpo, segunda calle.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 64.

San Lorenzo.

Óleo/tela.

Templo de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Carmen e intercesores de ánimas, Nave de la iglesia, lado del evangelio, contiguo a la puerta este.

Primera calle, primer cuerpo.

Foto: Perla Jiménez.



Cat. 65.

San Vicente Ferrer.

Óleo/tela.

Parroquia de santo Domingo, Municipio de Santo Domingo Yanhuitlan.

Retablo colateral de la Virgen del Carmen e intercesores de ánimas, Nave de la iglesia, lado del evangelio, contiguo a la puerta este.

Foto: Perla Jiménez.



Retablo de la Virgen del Rosario.

Templo de san Miguel, Municipio de San Miguel Tulancingo.

Segunda capilla del lado dela epístola.

Foto: Davy Caballero.



Cat. 66.

Virgen del Rosario con ánimas y misa de difuntos.

Óleo/tela.

Templo de San Miguel, Municipio de San Miguel Tulancingo.

Retablo de la Virgen del Rosario, Segunda capilla del lado de la epístola.

Primer cuerpo, segunda calle.

Foto: Davy Caballero.



Retablo de san Isidro Labrador.

Templo de san Miguel, Municipio de San Miguel Tulancingo.

Tercera capilla del lado del evangelio.

Foto: Davy Caballero.



Cat. 67.

San Isidro Labrador.

Óleo/tela.

Templo de San Miguel, Municipio de San Miguel Tulancingo.

Retablo colateral, Segunda capilla del lado de la epístola.

Segunda calle, primer cuerpo.

Foto: Davy Caballero.



Cat. 68.

La epifanía.

Óleo/tela.

110 x 120 cm.

Templo de la virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

Capilla de la virgen de Guadalupe.

Muro lateral izquierdo.

Foto: Eduardo Limón.



Cat. 69.

San Pedro de Alcántara.

Óleo/tela.

110 x 120 cm.

Templo de la Virgen de la Luz, Puebla, Puebla.

Sotocoro.

Muro izquierdo.

Foto: Eduardo Limón.