



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

José Patriarca Universal: Uso y función de las representaciones
josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII

ENSAYO ACADÉMICO QUE
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

Alejandro Julian Andrade Campos

TUTOR PRINCIPAL:

Pablo Francisco Amador Marrero IIE

TUTORES:

Paula Mues Orts ENCRyM

Juan Alejandro Lorenzo Lima Universidad Europea de Canarias

México D.F., enero del 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

José Patriarca Universal:

Uso y función de las representaciones josefinas en
la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII

Alejandro Julian Andrade Campos

Enero del 2016

Índice

Introducción	9
CAPITULO 1	
San José, la Corona y Puebla, contextos y visiones a través de un lienzo resignificado	13
CAPITULO 2	
Política, regalismo y agenda episcopal a través del arte: surelación con la imagen de San José	23
2.1 Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1743-1763): historia de una doble vinculación con el rey y con el patriarca	27
2.2 Francisco Fabián y Fuero y los años dorados del regalismo poblano (1764-1773): la imagen al servicio del poder	38
2.3 Victoriano López Gonzalo (1773-1786): continuidad política y reformas a la imagen de San José	49
CAPITULO 3	
José Atanasio Díaz y Tirado y Miguel Jerónimo Zendejas: relaciones artísticas y el pincel culto al servicio de una empresa político-religiosa en torno a San José (1778-1789)	55
El párroco	55
El artista	62
La empresa pictórica en San José	69
3.1 La Alegoría del Patrocinio Universal de San José: del texto a la imagen	74
3.2 El Patrocinio de San José de la Catedral de Puebla y el convulso 1786	85
3.3 Triunfo de un proyecto, análisis de una imagen efímera: la coronación de la imagen del Señor San José en 1788	92
Epílogo: el rey en defensa de sus territorios (1794 y 1808)	98
Conclusiones	102
Fuentes	104

Agradecimientos

En primer lugar deseo dar un merecido reconocimiento a mi familia, sin la cual no podría haber emprendido esta empresa académica. Mi Madre Lucía, mi padre Ignacio, mis tíos Alejandro y Gustavo y mi abuela Enriqueta (q.e.p.d.) fueron el pilar que fundamentalmente me sostuvo en estos dos años, no sólo apoyándome materialmente, sino emocionalmente a través de su interés y aliento. Sino hubiera sido por su comprensión y afecto nunca podría haber tenido la libertad de escoger y dedicarme a esta particular carrera.

A Pablo Francisco Amador Marrero, mi asesor y “padre académico”, quien siempre supo guiar mi formación y ofrecerme su sincero y pronto apoyo, no sólo en la redacción de este trabajo, sino en otros aspectos tanto del oficio como personales. A los dos lectores de este trabajo: Paula Mues, quien a compartido conmigo tanto su conocimiento como sus pasiones a lo largo de cinco años, y a Juan Alejandro, quien diligentemente leyó mi trabajo, mismo del cual intercambiamos algunas opiniones en Madrid. También quiero agradecer a dos maestros que han sido fundamentales para el desarrollo de mi vida profesional: Jaime Cuadriello, quien me ha brindado tanto su sabiduría como su amistad, y Rogelio Ruiz Gomar, quien, cuando empezaba en estos caminos, me enseñó a confiar en lo que veía y pensaba de las obras de arte. A Andrés de Leo por el diseño de esta tesis.

También quiero expresar mi gratitud a los amigos que siempre han estado cerca de mi en todos estos años: a Enrique García, por ser el compañero incondicional que me mantiene en tierra firme, a Montserrat Báez, por compartir toda una vida juntos, tanto en tiempo como en diversidad de aspectos. A Miguel Cano, Mario Sarmiento, Alberto Marcelo y Gaby Cuautli por los años de complicidad, risas y planes juntos. A mis queridos amigos de la maestría: Andrea, Karina, Julio, Argentina, Jorge, Mirta y Alejandro, porque con ustedes aprendí no sólo la historia del arte, sino el sentimiento de formar parte de un grupo, de crear una camaradería y de formar lazos que se extenderán más allá de este periodo de formación. A Alí Cotero, quien ha llegado en los últimos meses de este año para alegrar mi vida, conciliarme con algunos demonios y para trazar en conjunto la esperanza de un nuevo y emocionante futuro.

A las instituciones que apoyaron, mediante su acceso, a la realización de este trabajo: la Santa Iglesia Basílica Catedral de Puebla, en especial al Canónigo pbro. Francisco Vásquez

Rámirez, rector de la Catedral, a la parroquia del Señor San José, el templo de la Soledad, el santuario de San José Chiapa, la parroquia de Santa María Tlaltlauqui, la Biblioteca Palafoxiana, la Biblioteca José María Lafragua, la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, España, en donde fui atendido por Manuel Arias Martínez.

Finalmente quisiera agradecer a la UNAM por haberme acogido como hijo suyo, hecho del que me enorgullezco profundamente. Agradezco a el CONACYT por el apoyo económico brindado durante la realización de este proyecto.

Introducción

El papel de la imagen como medio propagandístico fue también fundamental para la Nueva España. A lo largo de trescientos años de virreinato una ingente cantidad de muros fueron cubiertos por metros de pintura en los que se plasmaron imágenes acerca de las necesidades, ideales y proyecciones de una sociedad compleja y heterodoxa. Es así como grandes series de la vida de Cristo, la Virgen y los santos fueron pintados a la par de complejas e íntimas alegorías cuyo particular mensaje era comprendido en totalidad sólo por unos cuantos; las interpretaciones sobre aquellos cuadros, al igual que ahora, eran diversas y respondían a diferentes niveles de comprensión delimitados por el conocimiento de quienes los consumían.

Las representaciones visuales permitían a diversas personas o grupos exteriorizar necesidades particulares o sociales, esto a través de representaciones de carácter mitológico, emblemático, alegórico o devocional. La imagen no sólo ayudaba a darle forma a una idea; mediante su relación intelectual y sensorial el mismo promotor se definía frente a la sociedad que observaba su obra. Es así como se puede entender que tras la representación de un Cristo o una Virgen se encuentra la historia de una o varias personas que buscaron dejar testimonio de sus inquietudes no sólo religiosas, en otros casos también políticas e intelectuales.

El presente estudio persigue dar cuenta de esa búsqueda en torno a las intenciones personales y sociales del arte, a través del estudio de la figura de San José y su vinculación con la monarquía en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII. Para lograr este resultado se ha decidido explorar vías alternativas de interpretación; así este trabajo opta por el dar protagonismo a las obras y las fuentes que las contextualizan, esto en pos de la utilización y creación de conceptos que expliquen los fenómenos desde sus propias particularidades. Dicha búsqueda pretende enriquecer los múltiples enfoques desde los que se va construyendo la historia del arte.

La universalidad del culto hacía el Padre terrenal de Cristo permitió que su devoción se moviera dentro de diferentes grupos sociales, adaptándose su imagen a las diferentes circunstancias religiosas y políticas que atravesó la Nueva España, como se verá ejemplificado en

el cuadro del Patrocinio de San José, que originalmente fue de los jesuitas y que en 1790 fue reutilizado por las mismas autoridades que ejecutaron su expulsión.

La relación entre el Patriarca y el Rey en la imagen ya ha sido estudiada para el ámbito virreinal; sin embargo, el particular papel que desempeñó el santo en la Angelópolis, de la cual era patrono jurado desde el siglo XVI, hace especialmente sugerente la vinculación de intereses puestos a sus pies: los juegos de política y auto-representación se fundieron con la sincera devoción josefina que imperaba en la ciudad. Durante las celebraciones poblanas dirigidas a su protector convivían una serie de discursos que desde los obispos, el Cabildo y hasta el mismo párroco del templo de San José utilizaron para dar realce a la figura del rey; no en balde desde 1680 la fiesta poblana del patrocinio de San José había adquirido un tono monárquico gracias a la iniciativa del Cabildo Eclesiástico, mismo que buscaba impulsar el decreto que Carlos II hiciera un año antes en torno al protectorado josefino sobre España. Por otro lado, las autoridades civiles también ayudaron a dar peso gubernativo al patriarca, ya que desde el mismo siglo XVII el Ayuntamiento decidió tomar la causa del santo por propia, costeando la fiesta tutelar y efectuando una serie de acciones en torno a la difusión de su culto.

Si bien los inicios de la vinculación josefino-monárquica se dieron desde los Austrias, lo cierto es que durante la época de los Borbones y el auge del regalismo, es cuando esta relación tomó mayor fuerza en los virreinos. Los cambios políticos extremos que se vivieron durante el siglo XVIII generaron que los monarcas buscaran un mayor poder y control no sólo en el ámbito civil sino en el religioso; lo que se logró muchas veces gracias a la designación de obispos, privilegio que ostentaba la corona desde la proclamación del regio patronato en el siglo XVI. Mediante la intervención de los prelados la política administrativa en las regiones circulaba fluidamente y en consonancia a los ideales regalistas. Partiendo desde esta premisa es que, para entender los efectos políticos de la imagen aplicados por los mitrados, el texto ahondará en otros ejemplos que, si bien no tienen como tema específico a San José, sirven para comprender las intrincadas estrategias visuales orquestadas por el clero virreinal, siendo el caso del interesante grabado de *Nuestra Señora de la Paz* uno de los más destacados y novedosos.

La promoción a la figura del rey, tan necesitada de reafirmación en tiempos de cambio, encontró en la imagen del Patriarca un particular escaparate durante la segunda mitad del

siglo XVIII, contribuyendo a que, explícita o tácitamente, la presencia del monarca se encontrara viva en la Nueva España. La empresa de este programa propagandístico tomó a San José –junto a la Inmaculada Concepción, la Eucaristía y otras devociones– como enclave desde donde ejecutar una serie de alegorías y discursos en los que la monarquía cobraba protagonismo. Dentro de este orden de ideas es necesario destacar el concepto de empresa artística, entendido como toda labor que buscara consecución de una ardua labor propagandística a través de los referidos recursos artísticos-visuales.

Los gestores de estos programas visuales también dejarían patente otro tipo de políticas afines: desde las devocionales, como parte de proyectos que buscan extender el culto a determinado personaje que encarna virtudes o cualidades empáticas para una persona o grupo social, hasta las políticas artísticas, mismas que generaban un gusto a través de redes clientelares, concepto entendido como el sistema de relaciones que generaban un encargo y que podían estrecharse mediante vínculos comerciales y afectivos. Desde esta perspectiva es que se busca rescatar la figura de un clérigo que en la segunda mitad del siglo XVIII buscó fundir su devoción josefina con sus convicciones políticas, esto en un doble juego donde ambas partes resultaban ampliamente beneficiadas; me refiero a José Atanasio Díaz y Tirado, cura propietario de la angelopolitana parroquia de San José, quien mediante el recurso de la palabra y la imagen cooperó para afianzar la fidelidad al rey en épocas de crisis, lo que fomentaba aún más la devoción al patrono de la ciudad.

Como parte del aparato visual que emprendería desde su propia parroquia, Díaz y Tirado contrató al pintor mejor calificado de ese entonces: Miguel Jerónimo Zendejas, quien mediante su genio compositivo supo materializar la empresa del sacerdote. La elección del artista para este encargo respondió al estímulo del medio, mismo desde el que procuraré explicar al afamado pintor. Como eje de dicha red clientelar y ejemplo claro de las políticas devocionales y monárquicas llevadas al pincel, se analizan dos complejos lienzos de índole josefino: la Alegoría del patrocinio de San José hecha en 1781 para la parroquia de San José y el Patrocinio de San José, terminado en 1786 para la Catedral de Puebla; ambos cuadros firmados por Zendejas y probablemente realizados bajo la iniciativa de Tirado.

Finalmente cabe destacar que la creación de estas imágenes fue acompañada de la reutilización y reinterpretación de otras preexistentes. La amplitud discursiva de ciertos personajes fundamentales en la cultura católica les permitió moverse entre los extremos: San José,

cuyo patrocinio fue considerado “universal”, es su claro ejemplo. Acompañando al caso del Patriarca también se encuentran otros ejemplos que, si bien no dependen de su figura, ayudan a explicar –desde un panorama más amplio– el complejo uso de la imagen en la época. Para lo anterior me ayudaré con otros casos josefinos de igual elocuencia e interés.

La política, entendida desde su sentido más amplio, es una destacada protagonista de este trabajo que busca entender la apropiación de los recursos visuales para encarnar ideales e intereses devocionales, gubernativos y sociales en la Puebla de las postrimerías coloniales.

Capítulo 1.

San José, la Corona y Puebla, contextos y visiones a través de un lienzo resignificado

La vinculación de la Angelópolis con San José proviene desde antaño gracias al patronazgo que el Cabildo Civil le confirió sobre la ciudad. Es conflictivo establecer las fechas exactas de su comienzo; mientras el panegirista Nicolás Carrasco Moscoso lo sitúa en 1580,¹ Mariano Fernández de Echeverría propone la más temprana fecha de 1556² y Pedro López de Villaseñor lo lleva hasta el año de 1548.³

A pesar de los diferentes años propuestos, los que se encargaron de reseñar el hecho concuerdan en su origen: a raíz de la gran cantidad de rayos y tempestades que azotaban a la ciudad, esta se vio necesitada de proclamar a un patrono que la defendiera. Se hizo el tradicional sorteo de santos, del cual salió convenientemente electo el patriarca San José, cuyo culto ya era importante en la capital de la Nueva España gracias a la labor franciscana. Esta primera proclamación no tuvo el éxito esperado, la piedad popular se enfrió rápidamente al tiempo que los fenómenos naturales no cesaron; por esta razón, el cabildo decidió renovar el patronato hacia 1611, comprometiéndose de manera más activa con el Patriarca a través del voto perpetuo de celebrar solemnemente la fiesta del santo (19 de marzo) y de mandar al capellán del Ayuntamiento una vez por semana a decir fiesta en la parroquia titular de San José.⁴

1. Nicolás Carrasco Moscoso, *Sermón del el patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la Ciudad de Puebla en el esclarecido Patriarcha San Joseph* (Puebla: imprenta de Diego Fernández de León, 1688) 1.

2. Citado en: Franziska Neff “El ritual de la palabra hablada. Esbozos de la sonoridad en las fiestas de la Angelópolis Virreinal” en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, coord. Montserrat Galí (Puebla: CIESAS-BUAP, 2013) 277.

3. Pedro López de Villaseñor, *Cartilla Vieja de la Nobilísima Ciudad de Puebla* (Puebla: Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, 2001) 267.

4. AGMP, Libro de Patronatos, f.32 v. Para saber más acerca de la relación entre san José y el Cabildo Civil de la ciudad consultar: Frances L. Ramos, “Celebrating the Patriarch(s) of Puebla: The Municipal Council and the Cult of Saint Joseph” en *Festivals and daily life in the arts of colonial latin american life 1492-1850*, Donna Pierce ed. (Denver: Denver Art Museum, 2014) 73-96.

Prácticamente un siglo después el fervor josefino se instaló de forma oficial y grandilocuente en la corte española, gracias al establecimiento del patronato de San José sobre el rey y sus dominios. Carlos II, su autor intelectual, pretendía así que el santo diera a la Corona “los felices sucesos que aseguren su mayor exaltación”. Si bien la piedad del rey generó la iniciativa, lo es cierto es que tras de él se encontraron dos influencias que le ayudaron a tomar esta decisión: la reina Mariana de Austria y el emperador de Austria Leopoldo I, tío de Carlos, cuya injerencia en este asunto fue mencionada por el mismo monarca español en una petición elevada a la Santa Sede en 1679.⁵

En un primer momento el patronato real josefino fue una decisión meramente monárquica, ya que para efectuar la proclamación Carlos II no pidió licencia al papado. La intervención de Roma sobre el asunto fue solicitada a posteriori no con un fin de legitimación, sino buscando que el edicto, a través de su ratificación, obtuviera indulgencias y privilegios eclesiásticos. Esta decisión ha sido interpretada por el historiador Teófanos Egido como un acto típico de regalismo, basado en los derechos otorgados por el Regio patronato indiano.⁶

La proclamación de Carlos II fue notificada, según su mandato, a “...virreyes, gobernadores, y cabildos de las ciudades de las provincias del Perú y Nueva España.”⁷ En el caso concreto de la ciudad de Puebla, se sabe que la provisión llegó y fue leída en el Cabildo de la Ciudad el 22 de marzo de 1680, sin conocerse por qué tardó tanto en llegar. El real edicto fue recibido con gran entusiasmo por el Cabildo, en cuya representación el teniente Joseph de Veytia y Linage “la tomó en sus manos, besó y puso sobre su cabeza y dijo la obedecía y obedeció con el respeto y acatamiento debido”.⁸

Es lógico pensar que la cédula real debió haber tenido un eco singular en los poblanos: el protector de la ciudad ahora era proclamado, por el mismísimo rey, como patrono de toda España. Para festejar este suceso, el Cabildo Eclesiástico organizó dos importantes procesiones, una que conmemoró el edicto y otra en la que se pidió por la salud de Carlos II.⁹ Como recuer-

5. Leopoldo I ha sido reconocido como “el emperador más devoto a San José”, razón por la cual animó a su sobrino Carlos para la proclamación. Teófanos Egido “Política y religiosidad en el barroco español: el fracasado patronato de San José sobre España y sus dominios 1679”, en *San José en el siglo XVII, actas del tercer simposio (sic) internacional* (Valladolid: Centro de Investigaciones Josefinas, 1981) 674.

6. Egido, “Política y religiosidad...”, 675.

7. Egido, “Política y religiosidad...”, 676.

8. Archivo General Municipal de Puebla (en adelante AGMP), Libro de Patronatos, f.38 r.

9. Diego de Victoria Salazar, *Sermón que predicó el Dr. Diego de Victoria Salazar, Canónigo Magistral de la*

do perenne de tal evento se conserva el sermón dicho por Diego de Victoria Salazar, canónigo de la Catedral de Puebla. En este opúsculo el clérigo hace un parangón entre las doce tribus de Israel y España, estableciendo que así como Dios había prometido morar en los hijos de Jacob –encabezados por José– gracias a que se habían preservado de la idolatría, Dios moraba en España –ahora tutelada por San José– debido a la fidelidad católica del reino.¹⁰ El patronazgo josefino sobre la misma Puebla también fue mencionado en el sermón, argumentando que si bien la ciudad había sido puesta en un principio bajo el cobijo de San Miguel “los Arcángeles mas soberanos saben y han professado ceder y rendir a Joseph la tutela más estimada”.¹¹

Para el momento en el que Puebla celebraba el edicto josefino, este ya había sido revocado por el mismo rey debido a las presiones ejercidas por el cabildo de Compostela, quien pugnaba porque Santiago fuera el único patrón de España. A pesar de ello, parece ser que en algunos territorios de la monarquía la anulación no llegó o no fue reconocida, tal es el caso de los Países Bajos¹² y de la Nueva España.¹³

En el caso específico de Puebla, la documentación del Cabildo de la ciudad es muy clara en cuanto a la continuidad de la pragmática real primigenia. En el año de 1751 los capitulares eclesiásticos propusieron a los civiles unirse para celebrar la fiesta del patrocinio de San José, misma que era tenida como una fundación de los canónigos catedralicios en respuesta a la proclamación de Carlos II, con lo cual se demuestra que el mencionado protectorado sobre España se seguía celebrando sin que la revocación hubiera tenido efecto. En el mismo documento varios de los miembros del Cabildo Civil citan la Real Cédula tomándola como orden vigente.¹⁴

Santa Iglesia Cathedral de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, Cathedratico de prima de Theologia en los Reales Colegios de San Juan y San Pedro de ella, regente de sus estudios y Examinador Synodal de su obispado en la Solemne y Plausible Fiesta que se celebró en la misa S. Iglesia al Patrocinio de San Joseph en la Corona de España, recibéndolo y declarándolo por Tutelar en todos los dominios de ella en obediencia de Real Cédula del Rey D. Carlos II Nuestro Señor (que Dios guarde) (México: Imprenta de Juan de Ribera, 1680) s/p. Consultado en la Biblioteca Nacional de México.

10. Victoria “Sermón que predicó” 8 v.

11. Victoria “Sermón que predicó” 5 v.

12. Egido, “Política y religiosidad...”, 678.

13. Esta idea es defendida en: Jorge Merlo Solorio, “San José en Nueva España, la devoción josefina a través de la producción artística y literaria de los criollos novohispanos (siglos XVI-XVIII)” (tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnohistoria, ENAH, 2013) 51.

14. AGMP, Libro de Patronatos, f.44 r.

Existe otro testimonio elocuente que demuestra la pervivencia del patronato josefino. En el edificio Carolino, en Puebla, se conserva una monumental pintura del Patrocinio de San José sobre los estudiantes (II.1), la cual se encuentra firmada por Miguel Cabrera mediados del siglo XVIII. Al calce del cuadro se encuentra una cartela que reza lo siguiente: *Joseph alter eras Carolo pro rege Patronus Carli nunca aulas regius ipse pater. Ad ssmum Joseph Patronum dominorium regis catholici electum a Carolo...II. Apud Innoc XI 1680*. Su traducción sería la siguiente: José, tú eras el otro patrono junto con el rey Carlos, ahora es padre del aula el rey mismo. Al Santísimo José elegido patrono de los dominios del rey católico por Carlos II en el pontificado de Inocencio XI. 1680.¹⁵ La inscripción no deja lugar a dudas: el patronato josefino de 1679 seguía teniendo vigencia para los poblanos de la centuria posterior.

Las circunstancias de dicho lienzo sirven para explicar la eficacia y poder de la imagen de San José. La pintura del Patrocinio ornamenta el emblemático espacio de las escaleras del Carolino junto a tres cuadros más: El descendimiento del Espíritu Santo (II.2), San Ignacio y San Jerónimo.¹⁶ Poco es lo que se sabe acerca de ellos, las crónicas refieren que para la erección del Real Colegio Carolino en 1790 ya se encontraban en su emplazamiento actual.¹⁷ Del conjunto se puede decir que tanto el Descendimiento como el Patrocinio son los que dominan francamente el discurso visual y generan un diálogo directo entre ellos, aunque tengan temporalidades y pinceles distintos. Mientras la primer tela fue realizada expresamente para la Real Fundación por el pintor tlaxcalteca Manuel Caro (1751-1820), el lienzo josefino fue pintado por el oaxaqueño Miguel Cabrera (¿?-1768) para los jesuitas, quienes dentro del mismo edificio mantuvieron en funcionamiento el Colegio del Espíritu Santo hasta su expulsión en 1767.

En la reinauguración del colegio, ahora bajo el patronato real, el aparato visual fue reconfigurado entre tradición –el antiguo cuadro jesuita de Cabrera– y modernidad –el nuevo cuadro de Caro, cuyo mensaje sintetizado en la cartela busca unificar el antiguo título del

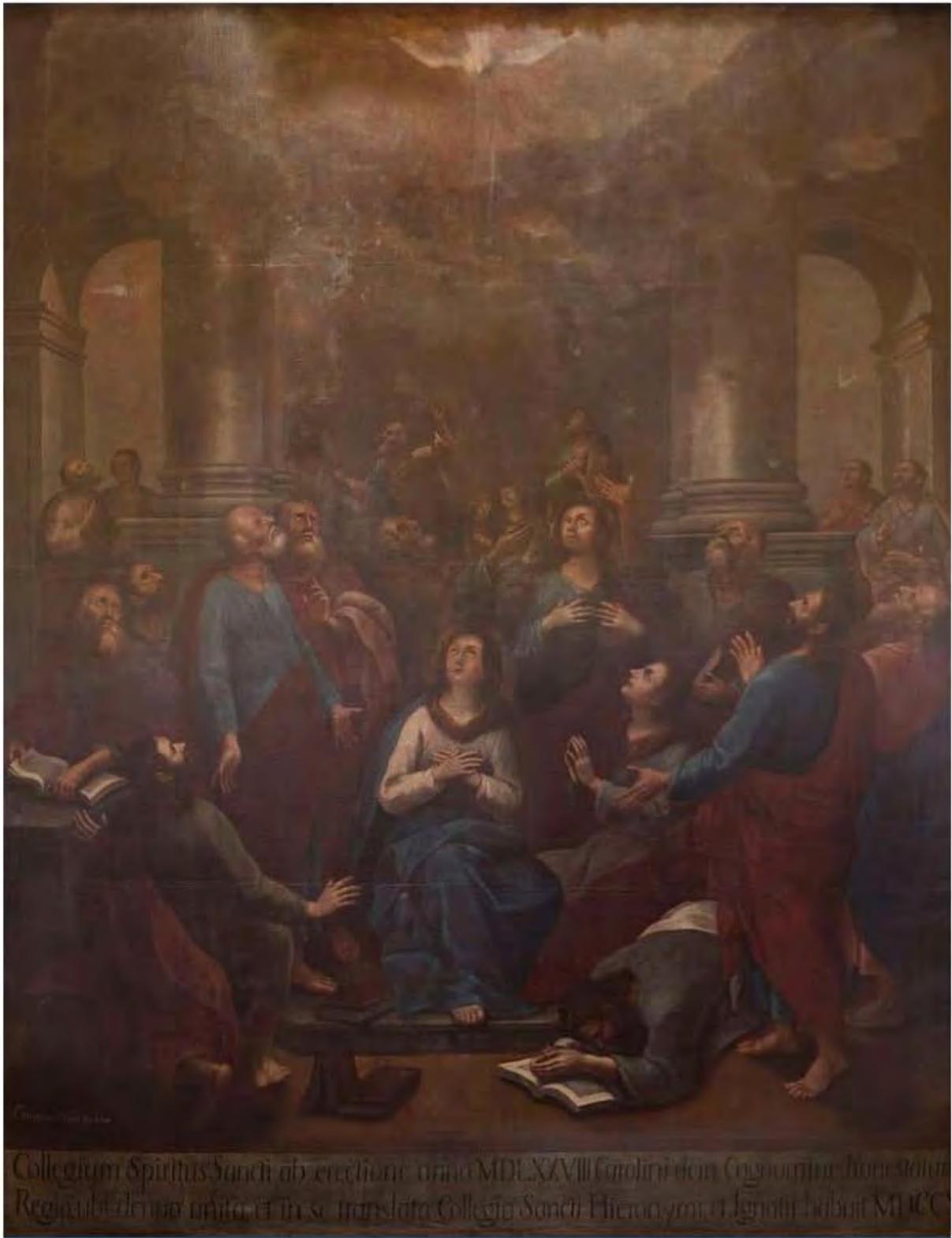
15. Morales “Miradas del pasado” 74.

16. De estos cuadros, y especialmente del de San José, realicé un trabajo previo en el que esboqué algunas de las ideas que aquí se apuntalan con mayor argumentación: Alejandro Andrade, “Cuatro patronos en el colegio carolino en la pintura universitaria”, *Tiempo universitario*, 9 (2008).

17. Al hablar del evento inaugural del Colegio Carolino, Efraín Castro señala: “La celebración de tan fausto acontecimiento tuvo como atractivo principal la colocación de grandes lienzos en la escalera del colegio, en los que se recordaba el establecimiento del colegio del Espíritu Santo y además la nueva erección bajo la protección real”, citado en Velia Morales Pérez, *Miradas del pasado, de los colegios jesuitas al Colegio del Estado, retratos e imágenes de la historia universitaria* (México: BUAP, 2003) 21. Velia Morales es quien relaciona los cuadros de la inauguración con los que se encuentran en el mismo sitio actualmente, esta apreciación es bastante certera si tomamos en cuenta tanto el emplazamiento como la temática de los mismos.



Il.1. Miguel Cabrera, *Patrocinio de San José sobre los estudiantes jesuitas*, s. XVIII, edificio del Carolino, Puebla.



Il. 2. Manuel Caro, *El descendimiento del Espíritu Santo*, 1790, edificio del Carolino, Puebla.

Espíritu Santo con el nuevo de Carolino—. ¹⁸ Esta estrategia se puede interpretar desde el concepto de “arte como mediación”, en el cual se plantea que las obras son una manifestación de las relaciones sociales de su entorno, dichas relaciones existen a través de actos generados que patentizan las circunstancias y discursos, en este caso políticos, del momento. ¹⁹ En la obra aquí estudiada el ejemplo es claro: San José es colocado y resignificado como prueba de un cambio institucional y de una reestructuración social en la que los jesuitas dejan de tener un protagonismo en la educación, mismo que desde ese momento sería absorbido por el Rey.

Al tiempo de fungir como testimonio de una transición, este acto pudo haber buscado la concordia entre las autoridades y algunos sectores de la población que se encontraban molestos por la expulsión. ²⁰ Esta estrategia no deja de sorprender, ya que se tienen registrados algunos casos en los que el clero secular, abanderando la causa del rey, buscó la resignificación o eliminación de algunas imágenes o doctrinas jesuíticas que pudieran servir como recurso mnemotécnico a la población añorante de la Compañía, verbigracia el ataque directo a la imagen de la Madre Santísima de la Luz, ²¹ mismo del que se hablará posteriormente.

En el novísimo cuadro de *El descendimiento* la alusión a la labor educativa jesuítica es sutil pero muy clara: le elección del tema recuerda abiertamente el patronato bajo el que fue puesto el Colegio durante la administración de la Compañía, al tiempo que la cartela ²² indica el cambio de nombre de la institución –de Colegio del Espíritu Santo a Colegio Carolino– recalcando que desde ahora hay “unidad” en el, gracias a que los otros colegios -jesuitas- de San Ignacio y San Jerónimo habían sido trasladados a la Real fundación.

18. Esto sin olvidar el papel fundamental que tiene el Espíritu Santo y sus implicaciones con el conocimiento y la sabiduría.

19. Alfred Gell, *Art and agency, an anthropological theory* (Estados Unidos: Oxford university press, 1998) 26-27.

20. Ramón Kuri Camacho, *La Compañía de Jesús, imágenes e ideas, scientia conditionata tradición barroca y modernidad en la Nueva España* (Puebla: BUAP, 2009) 218.

21. Un análisis acerca de la censura hacia la Virgen de la Luz puede consultarse en: Lenice Rivera “Nuestra Señora de la Luz” en *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, ed. Jaime Cuadriello (México: Museo Soumaya-Basílica de Guadalupe, 2004) 161-165 y Juan Manuel Blanco Sosa, *La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla* (Tesis de Maestría: UNAM, 2007).

22. *Collegium Spiritus Sancti ab erectione, anno MDLXXVIII Carolini de in Cognomine honestatum Regio, ubi denuo unita. Et in se translata Collegio Sancti Hiernymi, et Ignatii habuit, MDCCXC.* La traducción es la siguiente: *El Colegio llamado del Espíritu Santo desde su erección en 1578, fue honrado con el sobrenombre real de Carolino, en el que hay ahora unidad, pues a el fue trasladado y poseyó el Colegio de San Jerónimo y San Ignacio en 1790.* Tomado de Velia Morales Pérez, *Miradas del pasado, de los Colegios Jesuitas al Colegio del Estado, retratos e imágenes de la historia universitaria* (Puebla: BUAP, 2003) 75.

Dentro de este tenor resulta aún más sorprendente la inclusión del cuadro del Patrocinio de San José como parte de la retórica visual del recinto. Como ya se había mencionado, el lienzo está firmado por Miguel Cabrera y presumiblemente fue realizado para las escaleras del Colegio poblano de San Francisco Javier,²³ fundado por la orden ignaciana en 1743. En la pintura se divisa un majestuoso San José que ocupa sus dos manos en sostener al Niño Jesús, gesto que deja claro su cercana relación con la divinidad encarnada. Dicho acto le imposibilita portar su tradicional atributo: la vara florida, razón por la cual un pequeño ángel que se asoma bajo la cauda hace el papel de “tenante”, empuñando el símbolo de su elección como esposo de María.²⁴

Bajo el mismo manto del patriarca, que es sostenido por dos delicados ángeles, está una pléyade de jesuitas, al parecer retratos, quienes manifiestan diversas actitudes, hecho que confiere dinamismo y movimiento a la escena. La distinción que existe entre los personajes que usan beca encarnada y los que sólo presentan el hábito permite saber que en la obra se encuentran representados tanto los ya ordenados como los colegiales, haciendo clara alusión a la amplitud del patrocinio josefino dentro de la institución.

En este cuadro la alusión al mundo de la Compañía es visualmente tangible gracias la representación de personajes de la orden; por lo cuál resulta impactante el hecho de que fuera rescatado, probablemente de los espacios donde la Junta de Temporalidades mantenía los antiguos bienes jesuitas, para ser colocado en un espacio de honor dentro del nuevo Colegio Carolino, protegido por la misma monarquía que 23 años antes había expulsado, en medio del escándalo, a los autores intelectuales del lienzo.

23. Esta inferencia se hace con base a la presencia de Miguel Cabrera como testigo en el contrato que Sayagos y Chávez hicieron con los jesuitas del Colegio de San Francisco Xavier en Puebla. La investigadora Leonor Labastida, misma que ha aclarado el papel de Cabrera en esta empresa, sostiene que la presencia del pintor se debe a que originalmente el retablo tendría pinturas, mismas que probablemente saldrían de su pincel. Al final el aparato áureo terminó conformado exclusivamente con tallas, como lo deja ver el mismo documento en el que la palabra “pintura” fue tachada, sobreponiéndole la inscripción “escultura.” Agradezco enormemente la información a Leonor Labastida, quien se encuentra trabajando este documento y otros en su tesis doctoral. Es necesario mencionar que anterior a ello Guillermo Tovar y de Teresa afirmó que, en el mismo documento, Cabrera aparece contratado para hacer obra en el mencionado recinto. Citado en: Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus artistas, herencia plástica del México colonial renovaciones a tres siglos de distancia* (México: Qualitas, 2005) 179.

24. Cabe destacar que este recurso también fue utilizado por el mismo pintor en el cuadro homólogo que realizó para el Colegio de San Ildefonso en la ciudad de México.

Las preguntas en torno a este hecho se vuelven claras ¿Qué sucede con esta obra que le permite adecuarse a las nuevas directrices del colegio? ¿A través de qué mecanismos logra pasar de ser una obra jesuita a una obra regalista, sin representar un peligro para los nuevas autoridades? La respuesta a estas preguntas nos la da la universalidad del personaje que protagoniza la obra: San José, cuya versatilidad y aclamación en la época permitió dar unidad –virtud que enuncia el cuadro del descendimiento– a dos causas; todo al tiempo de resignificar un cuadro creado con un carisma y fin tan íntimos como particulares.

Si bien la figura del Patriarca tuvo un papel importante dentro de las instituciones jesuitas como patrono y custodio de los colegiales, razón por la cuál, tal vez imitando al hermano colegio de San Ildefonso,²⁵ se mandó a ejecutar el cuadro, lo cierto es que la fama y universalidad del santo lo hizo acreedor a varios patrocinios en los cuáles su imagen tuvo un papel activo: desde los espirituales como abogado a la buena muerte, hasta los de índole político como el ya mencionado patronato de Carlos II, mismo al que alude la cartela probablemente modificada para la inauguración del recinto en 1790.²⁶

Este hecho se reviste de un significado especial si se toma en cuenta que el nuevo Colegio era puesto bajo el patronato de Carlos IV, quien compartía nombre con el rey que había buscado poner a los pies de San José la corona española (Carlos II). Si bien ambos Carlos pertenecían a diferentes dinastías –Austrias y Borbones–, esta unidad puede explicarse desde la intención y apertura que tuvo la corona borbónica para generar un sentido de continuidad entre ambas casas reinantes.²⁷

Dichas reflexiones permiten explicarnos la resignificación del Patrocinio dentro del programa iconográfico del Colegio Carolino: San José era abogado de los estudiantes jesuitas, pero también era patrono de la monarquía y sus dominios, hecho enunciado en la cartela que, como se ha mencionado, fue modificada para presentar este nuevo discurso, logrando con

25. Para más información de las pinturas de San Ildefonso y su función ver: Jaime Cuadriello “Santos vestidos: muros vestidos, colegiales revestidos. Las antiguas pinturas de San Ildefonso” en *Antiguo Colegio de San Ildefonso* (México: UNAM, 2008) 35-63.

26. El contenido original de la cartela permanece invisible a simple vista, razón por la cual, en posteriores esfuerzos, se procurará la aplicación de tecnología que permita conocer la inscripción original del cuadro.

27. Esta idea es desarrollada para principios del siglo XVIII en: Iván Escamilla González, “Razones de la lealtad, cláusulas de la fineza: poderes, conflictos y consensos en la oratoria sagrada novohispana ante la sucesión de Felipe V” en *Religión, poder y autoridad en la Nueva España*, coord. Alicia Mayer *et.al.* (México: UNAM, 2004) 179-204.

ello que el cuadro se adaptara a las necesidades del otrora recinto jesuita. Así, el protector de los colegiales ignacianos pasaba a ser co-patrono de la nueva institución real en virtud a su relación con la figura del rey: la universalidad de su devoción le permitía al patriarca andar, o ser llevado, entre los dos extremos del conflicto político. Por todo lo anterior, la figura de San José patrocinando a los estudiantes representa la permanencia vocacional del edificio como recinto educativo, aunque con la notable diferencia de haber sido secularizado bajo las órdenes del rey.

Las datas tanto de creación –ca.1750– como de resignificación –1790– del lienzo coinciden felizmente con las fechas extremas que esta investigación pretende abarcar, por lo cuál ha servido como antesala para contextualizar, y al mismo tiempo reflejar, las circunstancias de la figura de San José y sus imágenes en Puebla con miras a su papel político: el éxito del santo como patrono de la ciudad y su vinculación con la corona por medio del edicto de Carlos II fueron hechos retomados y utilizados de manera audaz por las autoridades tanto civiles como eclesiásticas para establecer su fidelísimo a la corona. Todo esto en una época en que los cambios devenidos de las reformas políticas empezaban a fracturar a la sociedad novohispana y, dentro de ella, a la poblana: la expulsión de la Compañía de Jesús, la obligación de la vida común en los conventos femeninos y la llegada del sistema de intendencias a la cabeza de Manuel de Flon, son parte de los muchos hechos que sacudieron a la Angelópolis que el patriarca, figura del rey en estas tierras, debía cuidar y proteger.

Como ayuda fáctica a la Corona y por ende al Santo Patriarca, los obispos angelopolitanos ejercieron un papel preponderante en la ejecución del sistema regalista, lo que se refleja en los mandatos de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1743-1763), Francisco Fabián y Fuero (1764-1773) y Victoriano López Gonzalo (1773-1786), prelados cuyo fervor josefino, fidelismo y política de la imagen pasaré a analizar.

Capítulo 2.

Política, regalismo y agenda episcopal a través del arte: su vinculación con la imagen de San José

El regalismo es una ideología política que pugna, como lo dice la misma palabra, por las “regalías” o derechos que tiene el rey para tomar ciertas decisiones administrativas concernientes al poder religioso que se desarrolla dentro de sus dominios. Este pensamiento tuvo diferentes directrices y alcances, los cuales fueron determinados por los enclaves geográficos, políticos, sociales y religiosos donde se desarrolló.²⁸ En el caso de España, uno de los grandes hitos del regalismo fue la proclamación del Regio Patronato Indiano a través del breve Inter Caetera promulgado en el año de 1493. Por medio de este documento el papa Alejandro VI estableció la pertenencia de los nuevos territorios descubiertos y por descubrir a la corona española, representada en esos momentos por Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. Esta decisión apostólica fue a posteriori uno de los más sólidos argumentos legales para la extensión y aplicación de los privilegios reales.²⁹

Si bien el regalismo fue una postura presente durante el mandato de los Austrias, la llegada de la decimoctava centuria a la cabeza de los Borbones significó una radicalización del concepto y su aplicación en la totalidad del imperio español. Durante esta época se buscó primordialmente la obtención del Regio patronato universal, es decir, la extensión de los privilegios indianos a la península. El mencionado concepto comprendía tres derechos eclesiásticos que la corona procuraba guardarse para si misma: El Patronato Regio, esto es, el privilegio que tenía el rey para designar quien ocupaba cargos y dignidades eclesiásticas, tales como obispados y canonjías. El segundo era el Regium exequátor, consistente en que el monarca podría filtrar cualquier disposición apostólica contenida en bulas u otros documen-

28. José Andrés Gallego, Antón M. Pazos, *La Iglesia en la España Contemporánea 1800-1936* (España: Editores Encuentro, 1999) 30.

29. Un ejemplo de esto se puede encontrar en: Antonio José Álvarez de Abreu, *Víctima Real Legal* (Madrid: imprenta de Andrés Ortega, 1769).

tos, reservándose el derecho de retener o hacer inválida cualquier disposición que pudiera poner en peligro sus intereses. Finalmente, el Recurso de fuerza, el cuál dictaba que cualquier religioso podía recurrir a los tribunales civiles si no encontraba satisfacción en los eclesiásticos, logrando con ello la supeditación del derecho de la iglesia al de la corona.³⁰

La lucha por detentar el Regio Patronato Universal puso en crisis las relaciones políticas entre España y la Iglesia. El principio de los conflictos entre el papado y los borbones comenzó en 1709 a raíz de la guerra de sucesión, cuando el Clemente XI decidió reconocer al Archiduque Carlos como rey legítimo de España, lo cuál enfureció a quien finalmente fue coronado monarca hispánico; Felipe V. Como reacción ante la postura del papa, el rey borbón decidió expulsar al nuncio de Roma en Madrid, requisar las rentas de la Cámara Apostólica en España y lanzar una petición a los españoles que radicaran en tierras romanas para abandonarlas inmediatamente; al tiempo se prohibió cualquier tipo de comunicación con la Santa Sede, incluso a la ordenes religiosas, situación que devino en que el rey ejerciera el patronato universal y se convirtiera en la cabeza española de la iglesia.³¹

Tuvieron que pasar tres años para que las posturas tanto de la monarquía como del papado se matizaran y comenzaran las negociaciones entre ellos. Las tensiones se diluyeron brevemente gracias al concordato establecido en 1717; la tibia tregua no dejó totalmente satisfecha a la corona, la cual, habiendo ejercido el derecho exigido mientras duraban las riñas con Roma, no estaba dispuesta a ceder nuevamente los privilegios de corte regalista que había ejercido durante el rompimiento.³² Como consecuencia la monarquía borbónica empezó un nuevo altercado con el papado para obtener legalmente el Patronato Universal.

Apenas unos meses después del concordato los conflictos volvieron a su punto de partida: en 1718 las intrigas de Giulio Alberoni y las conquistas hispánicas de Cerdeña y Sicilia activaron nuevamente los problemas entre el papado y la corona hispánica, Clemente XI decidió retirar el apoyo a España y Felipe V, nuevamente expulsó al nuncio y lanzó un decreto para que todos los españoles abandonaran Roma. A diferencia de la primera vez, el conflicto

30. Ángel Fernández Collado, *Historia de la Iglesia en España -Edad Moderna-* (Salamanca: Instituto Teológico San Ildefonso, 2007) 178.

31. Josep Juan Vidal, Enrique Martínez Ruiz, *Política interior y exterior de los Borbones* (España: Ediciones Istmo, 2001) 150.

32. Vidal y Martínez, "Política interior y exterior" 151.

duró menos tiempo y para 1720 el nuncio Aldobrandini regresaba a su puesto en España, lo que inauguraría una nueva etapa de negociaciones que desembocarían en dos nuevos concordatos, el de 1737 y posteriormente el de 1753. En el último se consiguieron los anhelados beneficios perseguidos por la corona: el Regio patronato universal fue cedido por Benedicto XIV a la corona española, que para ese momento era encabezada por Fernando VI.³³

El concordato de 1753 tuvo consecuencias hondas para sus dos interlocutores: mientras que para el papado esto significó el comienzo de una controversia en donde se le acusaría de haber vendido los derechos apostólicos; para España fue un triunfo redondo que fortaleció a la monarquía, ya que como dicen Josep Juan Vidal y Enrique Martínez Ruiz:

La consecución del patronato universal permitió acrecentar sensiblemente el poder de los soberanos españoles, aumentar cuantiosamente sus rentas y formar una tupida red de fidelidades clientelas, mediante el resorte de la promoción de clérigos afines a la monarquía a la jerarquía eclesiástica. Las provisiones de mitras y demás títulos eclesiásticos pertenecientes al patronato y de presentación real -dignidades, canonicatos, beneficios curados y simples repartidos en diversas iglesias, a los que habría que añadir las 50,00 prebendas suborgadas por Benedicto XIV- siguieron a partir de entonces un trámite invariable: proposición de sujeto a través de la Cámara de Castilla, decisión a través del padre confesor y sanción por el monarca.³⁴

Si bien en la Nueva España los privilegios devenidos del Regio patronato universal ya se aplicaban desde el siglo XVI, lo cierto es que la búsqueda y obtención del poder sobre los asuntos eclesiásticos de la península terminó generando un mayor control sobre la iglesia novohispana. El recrudescimiento de los poderes fácticos del rey cruzó fronteras gracias a los aliados políticos de la monarquía, entre ellos virreyes y obispos, quienes buscaban dar un seguimiento fiel a la tendencia ideológica que dominaba en la corte. Como cita Brian Connaughton, el álgido ambiente político de la España peninsular generó “fundamentales cambios en la iglesia novohispana como producto de decisiones de los dos primeros monarcas borbónicos: esfuerzos de disciplinar y educar mejor al clero, reforzamiento del poder de los diocesanos, sometimiento de los regulares al poder de éstos, mayor extracción de recursos fiscales del clero, así como comienzos de una profunda secularización de las parroquias”.³⁵

33. Vidal y Martínez, “Política interior y exterior” 201-203.

34. Vidal y Martínez, “Política interior y exterior” 208.

35. Brian Connaughton “La búsqueda del código jurídico: Macanaz y la tradición regalista” en *Reformas y resistencias en la iglesia novohispana*, coordinadores María del Pilar López Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (México: UNAM-BUAP, 2014) 377.

Amén de lo señalado, la expulsión de los jesuitas es una de las consecuencias profundas y más dramáticas del pensamiento regalista; esta se empezó a articular intelectualmente por uno de sus principales ideólogos: Melchor de Macanaz, quien atacó con singularidad el poder y el actuar de la Compañía de Jesús.³⁶

Con el fin de estudiar dichas implicaciones políticas en las imágenes poblanas se ha decidido retomar como figura central a tres obispos de la segunda mitad del siglo XVIII: Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Francisco Fabián y Fuero y Victoriano López Gonzalo. La razón del episcopado como eje de las políticas monárquicas en Puebla radica no sólo en lo expresado anteriormente en torno al Regio patronato; es necesario destacar que los obispos tuvieron singular poder en la Angelópolis, circunstancia que ha llevado a Montserrat Galí a denominar a Puebla como “Ciudad episcopal”,³⁷ término con el que se pretende definir la importancia política, artística y social que los preladados ejercieron en las capitales de sus diócesis. Esta circunstancia cambió notablemente después del periodo del obispo López Gonzalo, ya que el mismo año de su partida llegó el intendente Manuel de Flon, personaje que a través de su cargo menguó notablemente las funciones políticas de los mitrados.

Habiendo planteado este panorama, toca ahora abordar las preguntas fundamentales de este capítulo: ¿Qué papel desarrollaron los obispos angelopolitanos para el cumplimiento de las pragmáticas reales? ¿Qué tan cercana era su relación con la monarquía? ¿Cómo llevaron la política regalista en una de la diócesis más importantes de América? y, principalmente, ¿Qué papel jugó la imagen de San José –reconocido desde tiempo atrás como patrono del rey y sus dominios– en la institucionalización de estos nuevos paradigmas políticos? ¿Cómo los obispos y algunos personajes del clero utilizaron la vinculación entre San José y la monarquía para enarbolar la bandera del regalismo? Esas preguntas tratarán de ser respondidas en los subsecuentes apartados.

36. Para más información consultar el citado texto de Brian Connaughton.

37. Montserrat Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana”, en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal, Puebla, siglos XVI-XIX*, coord. Montserrat Galí (México: CIESAS-BUAP, 2013) 68-69.

2.1 Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1743-1763): historia de una doble vinculación con el rey y con el patriarca

El año de 1743 tomó posesión de la mitra angelopolitana el prelado canario Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien ya para ese entonces había realizado una meteórica carrera eclesiástica, dentro de la cual, entre otras cosas, había desempeñado el cargo de arzobispo de la isla de Santo Domingo.³⁸ En la familia Abreu hubo varios personajes que destacaron por brillante carrera política, entre ellos sobresale Antonio José Álvarez, hermano del prelado, quien fue favorecido por el rey con el título de “Marqués de la Regalía”.³⁹ Dentro de los efectos que le consiguieron el favor del monarca destaca la brillante defensa que hiciera del Patronato Regio indiano en su escrito *Víctima Real Legal* publicado en 1726,⁴⁰ coincidiendo con el segundo periodo de negociaciones entre la corona española y Roma.

En el mencionado texto Antonio José Álvarez divide su discurso en dos artículos: el primero refiere acerca de los derechos que históricamente otorgó la silla apostólica a la monarquía hispánica, mientras que en el segundo aborda directamente las pruebas que a priori y a posteriori demuestran que los dominios sobre vacantes episcopales y otros cargos eclesiásticos pertenecen al rey de España; mediante este mecanismo el escritor logró fortalecer la imagen del Monarca frente a la del Papa. El resumen de su postura bien puede encontrarse en el siguiente párrafo:

...Su magestad no solo como Señor, y supremo Magistrado Político en todos sus Estados, y Soberano de sus Reynos, sino también como quien tiene y exerce la alta protección de todas las Iglesias Catedrales, Colegiales, y Abaciales de sus Dominios, sus Prelados, y sus Beneficiados, y es Patrno universo y absoluto de ellas, toma en sí la exacción, perecepción custodia y administración de estos bienes, todo lo qual exerce en los de las Indias (en que es mas especial este derecho) por medio de sus Oficiales Reales, y delos Fiscales de las Audiencias de los respectivos distritos, ó sus promotores, y de tris que disputa, a fin de impedir el robo, y la usurpación de ellos...⁴¹

38. Para más información acerca del obispo se recomienda consultar: Analola Borges, *Álvarez de Abreu y su extraordinaria misión en Indias* (Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1963).

39. Jaime Pérez García, *Fastos biográficos de la Palma II* (Santa Cruz de la Palma: Caja General de Ahorros de Canarias, 1990) 18.

40. Juan Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla, periodo de los borbones (1700-1821)* (México: Porrúa, 2006) 89-90.

41. Antonio José Álvarez de Abreu, *Victima Real Legal* (Madrid: Andrés Ortega, 1769) 141-142.



El éxito en la carrera Antonio José debió favorecer ampliamente a su hermano Domingo Pantaleón, primero nombrado arzobispo de Santo Domingo y luego obispo de Puebla. Al igual que su hermano, el futuro obispo se interesó por las políticas reales, prueba de ello se encuentra en el inventario de su biblioteca donde sobresalen obras de recio carácter regalista como lo son el *Tractatus de regia protectione e vi oppressorum apellationum a causas et iudicibus ecclesiasticis* de Francisco Salgado de Somoza y el *Tractatus de mano regia pars prima* de Gabrielis Pereirae de Castro. Tiempo después, en consonancia con estas inquietudes, fundó la cátedra de derecho eclesiástico y civil en el Colegio de San Pantaleón en Puebla.⁴²

Dentro de las empresas que emprendió como episcopo angelopolitano y que prueban su fidelísimo, destaca la misión que Felipe V le encomendó dentro de las ejecutoriales que lo nombran obispo, consistente en la fragmentación del extenso obispado de Puebla.⁴³ Otra de las delicadas tareas encargadas fue la secularización de doctrinas, proceso que desde más de un siglo antes había comenzado el prelado Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) y que consumó finalmente Domingo Pantaleón en 1755.⁴⁴

42. Manuel Lobo Cabrera, "La biblioteca de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, arzobispo de Santo Domingo" *Anuario de estudios Atlánticos*, número 35 (1989) 423.

43. Salazar, "Obispos de Puebla" 91.

44. Salazar, "Obispos de Puebla" 101.



Il.3. Luis Berruecos, *La erección de esta Santa Iglesia*, 1750, Sacristía de la Catedral de Puebla.

Aparte de estas dos grandes empresas, existieron otras tareas menores de carácter administrativo que le fueron encargadas al eminente isleño: el Real Despacho en que se encomienda la distribución y cobranza de las bulas de la Santa Cruzada (1745),⁴⁵ el informe acerca de los revendedores de granos (1746)⁴⁶ y la Real Cédula en la que se encarga el manejo de los cuatro novenos respecto a los diezmos (1746).⁴⁷ Todo ello encomendado al arzobispo-obispo en consonancia a los valores regalistas, que tenían como fin último un mayor control y administración de sus dominios en ultramar, tarea primordial de las reformas borbónicas.

Antes de pasar a las relación entre Domingo Pantaleón y la figura de San José, vale la pena hacer una pequeña digresión en torno a uno de los proyectos artísticos-políticos más emblemáticos del obispo: el ornato del muro sur de la sacristía catedralicia, mismo que fue decorado en 1750 por Luis Berrueco. La composición es dominada por un gran lienzo titulado en la documentación como *La erección de esta Santa Iglesia* (Il. 3),⁴⁸ mismo en él se representa a la Inmaculada

45. Salazar, "Obispos de Puebla" 93.

46. Salazar, "Obispos de Puebla" 95.

47. Salazar, "Obispos de Puebla" 96-97.

48. Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante ACCP), "Quenta del Mro. pintor Don Luis Berruecos de las obras que tiene hechas de pintura en esta Yglesia Catedral", sin referencia exacta. Fotografía del documento

Concepción cobijando bajo su manto a varios canónigos y a tres obispos: Fray Julián Garcés, primer prelado de la Angelópolis, Juan de Palafox y Mendoza y Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, personajes que se encuentran a los costados de la Virgen.

Ayudando a extender el ampuloso manto de María se divisan seis santos cuyo papel en el cuadro debe interpretarse en parejas: a los extremos del cuadro se están las figuras de Santiago, patrono de España, y Santa Rosa, patrona de América, esta primera dupla representa a los territorios que constituían los dominios hispánicos, mismos en los que nunca se ponía el sol. La segunda pareja es la de San Pedro y San Pablo, santos que son tenidos como los pilares de la iglesia universal. Finalmente, San Miguel y el propio San José se encuentran a los lados de la Virgen no sólo como sus custodios,⁴⁹ sino como patronos tutelares de la ciudad de Puebla.

El cuadro es un erudito compendio histórico de la angélica diócesis: la Inmaculada Concepción –patrona de la Catedral– se yergue triunfante al tiempo de amparar a su colegio catedralicio, mismo que encabezan el obispo fundador, el obispo venerable y el obispo que para entonces gobernaba la diócesis –mismo que presumiblemente ideó la obra–. Acompañando a María se halla un cortejo de santos que no sólo hablan de la protección divina hacia la ciudad, sino que la sitúan dentro del contexto de la Iglesia universal y de la monarquía hispánica.

Complementando el programa discursivo del majestuoso cuadro se encargaron al mismo taller de Berruecos dos “cuchichas” colocadas en la parte alta del retablo: una con la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago en Zaragoza y otra con la Imposición de la casulla a San Ildefonso en Toledo (II.4 y 4.1). Al respecto, la documentación catedralicia las refiere como “las Apariciones de Ntra. Sra. de Zaragoza y de Toledo”.⁵⁰ Como centro de la composición se colocó el escudo de la Monarquía Española. En esta segunda parte del muro las intenciones se clarifican en su totalidad: la diócesis de Puebla reclama su importancia como parte de la corona española, misma cuyos territorios orgullosamente han sido bendecidos por la Virgen al haberse aparecido en Zaragoza y Toledo. Dejando claro el mensaje político se imponen al centro las armas españolas, estableciendo con ello la fidelidad y cercanía del obispado –y sus orígenes–

generosamente cedido por la investigadora Galia Greta Hernández.

49. Tradicionalmente se ha visto a San José y a San Miguel como los custodios y protectores de María: el primero durante su vida terrenal, protegiendo su honra y salvándola tanto a ella como a Cristo de la ira de Herodes. El Arcángel es tenido como su defensor celestial, esto basándose en las visiones apocalípticas en las que corre al auxilio de la “Mujer vestida de sol”.

50. ACCP, “Quenta del Mro. pintor..”.



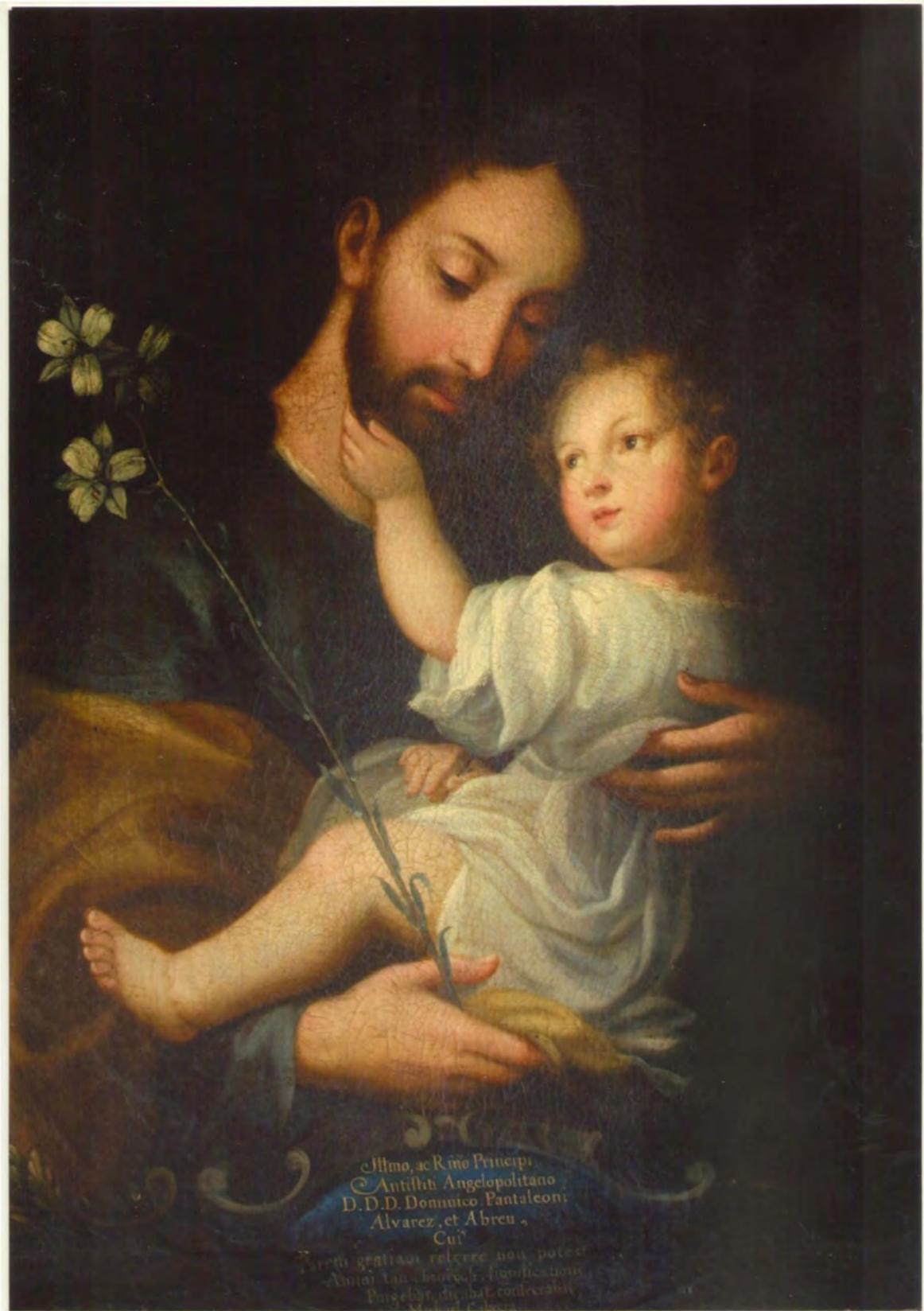
Il. 4 y 4.1 Luis Berruecos, *La aparición de Nuestra Señora en Zaragoza* y *La aparición de Nuestra Señora en Toledo*, (ambos) 1750, Sacristía de la Catedral de Puebla.

con la monarquía hispánica; es importante recalcar que la diócesis de Puebla se caracterizó en la época virreinal por su extremo celo en cuanto a la aplicación de las pragmáticas reales, hecho que, por ejemplo, se refleja en haber sido una de las más puntuales en cuanto a sus contribuciones con la Real Hacienda, punto que se abordará más adelante. Finalmente ha de destacarse que la importancia del encargo hizo necesaria la contratación del “maestro Talavera” –probablemente Pablo José– como oficial, esto con el fin de que “se esmerase en la obra”.⁵¹

Ya establecido el papel del obispo dentro de las políticas regalistas en la angelópolis y habiendo ejemplificado sus empresas artísticas, toca abordar el tema de la propaganda de sus ideales políticos a través de la imagen de San José. En primer lugar cabe destacar que el santo patriarca era patrono de la Casa de los Álvarez de Abreu, razón por la que el culto josefino empataba perfectamente sus supuestos orígenes familiares con la causa real.⁵² Como prueba de esta vinculación cercana e íntima puede citarse el cuadro de San José custodiado por el Museo José Luis Bello y Zetina, Puebla (Il. 5). En esta sencilla pero delicada obra de carácter doméstico se contempla el santo conviviendo en franco romance con el Niño Jesús, estableciendo una vez más la cercanía de José con Cristo, prueba irrefutable de su eficiencia como patrono y abogado ante Dios. Al calce está una tarja cuya inscripción permite conocer el destinatario de la obra y su pintor, mismo que le ejecutó como un obsequio personal: *Illmo. ac Rmo. Principi Antistiti Angelopolitano D.D.D. Dominico Pantaleoni Alvarez, et Abreu, Cui*

51. ACCP, “Quenta del Mro. pintor..”

52. Pablo Francisco Amador Marrero, “Relaciones Artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos” en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles* (México: Fundación Amparo- IIE UNAM, 2012) 394.



Il.5. Miguel Cabrera, *San José*, s. XVIII, Museo José Luis Bello y Zetina, Puebla.

*Parem gratiam referre non potest Animi tan [tam] benevoli significatione Pingebat, dicabat, consecrabat, Michael Cabrera.*⁵³

Como se enuncia en el mismo cuadro, la obra fue un presente del propio Miguel Cabrera. El afamado pintor debió haber obsequiado el lienzo al obispo como muestra de prestigio, mismo que obtenían los pintores al trabajar gratuitamente y por amistad con un “príncipe” – en este caso Domingo Pantaleón, al ser obispo, era un príncipe de la Iglesia–; al ser entregada la obra el personaje obsequiado se mostraba complacido y la mostraba a sus cercanos, hecho con el que el mismo prelado también ganaba prestigio.⁵⁴ En este caso Cabrera fundamenta su relación con el obispo no sólo por hecho de obsequiar la obra y hablar del destinatario en un tono cercano; la elección de San José como motivo a representar puede deberse a que el pintor conociera la particular relación de la familia Abreu con el Patriarca. Amén de estas intenciones también debe tenerse en cuenta que, a través de este presente, el artista debió buscar el favor del mitrado poblano, mismo que era reconocido, entre otras cosas, por las grandes empresas pictóricas que encabezó en el obispado. Con este tipo de obsequios Cabrera lograba afianzar sus redes clientelares, mismas que –como se ha demostrado en los importantes encargos que hizo para los jesuitas y para el arzobispo Manuel Rubio y Salinas– siempre procuró alimentar y acrecentar.

Para finalizar este punto es necesario hacer dos precisiones más acerca de la relación entre el pintor y el obispo: en primer lugar el hecho de que Cabrera fue el encargado de pintar a fray Juan Zumárraga sobre el retrato de Domingo Pantaleón que se encontraba en la Colegiata de Guadalupe; esto por órdenes del Arzobispo de México Manuel Rubio y Salinas, de quien el artista se consideraba “pintor de cámara.”⁵⁵ Por otro lado Cabrera firmó en 1756 –mismo año en que publicó la *Maravilla Americana*– el lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe⁵⁶ que

53. Al Ilustrísimo y Reverendísimo Príncipe Obispo de Puebla, Señor Doctor Don Domingo Pantaleón Álvarez y Abreu, al cual no puede recompensar por sus beneficios con la muestra de un ánimo tan benévolo, pintaba, dedicaba, consagraba Miguel Cabrera. Traducción del latinista Alexis Hellmer, a quien agradezco enormemente su ayuda.

54. Esta idea me fue planteada generosamente por Paula Mues Orts, quien actualmente se encuentra trabajando un texto acerca del prestigio de los pintores.

55. Para más información acerca de este asunto consultar: Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano, 250 años de la proclamación pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Museo Soumaya, 2004) 81-87.

56. Al margen de estas ideas cabe destacar la hipótesis de que el lienzo mandado por Cabrera a la catedral de Puebla parece haber revolucionado la forma en que los artistas angelopolitanos pintaron a la Virgen de Guadalupe. Como ejemplo de esto se puede observar la diferencia que hay entre las guadalupanas hechas antes de la llegada de este cuadro, verbigracia la que Luis Berruero ejecutó para la misma catedral, y las pintadas posteriormente, como la que Francisco Castillo retratará en su patrocinio a los colegiales en 1788 y que se conserva



Il.6. Autor desconocido, reformado por el taller de los Cora, *San José*, s. XVIII, Catedral de Puebla.

actualmente preside la capilla del mismo nombre dentro de la Catedral de Puebla; la intensa promoción que Domingo Pantaleón hizo al culto guadalupano hace pensar que fue él mismo quien encargó al pintor guadalupano una copia del afamado original. Tal vez en agradecimiento a este encargo, así como a otros que no se conocen, es que Cabrera decidió obsequiar el cuadro josefino al “benévolo” prelado, mismo al que había borrado en el cuadro obsequiado al santuario Guadalupano.

Otras piezas artísticas que vinculan al obispo con San José, y que evidencian de su devoción, son dos tallas escultóricas del patriarca emplazadas en la Catedral: una es la que preside su propio altar a uno de los lados del de los reyes, en la nave del evangelio (Il. 6). Esta tuvo dos renovaciones en el siglo XVIII, la primera se realizó en 1747 “por orden del Ilustrísimo Señor Doctor Arzobispo

Obispo de este Obispado”; desgraciadamente no se sabe en que consistieron estas primeras reformas.⁵⁷ La segunda talla es la que según los inventarios perteneció al obispo y que, ya desde su mandato, lucía en el retablo de San Pablo, localizado en la capilla catedralicia de San Pedro, donde también se encontraba la emblemática y afamada escultura de San Pantaleón; actualmente se desconoce el paradero de la pieza josefina.⁵⁸ Con estas dos breves

en el Museo Universitario Casa de los Muñecos. En esta y otras obras de la época pareciera que los pintores poblanos copiaron la guadalupana de Cabrera tomándola como una especie de original (huelga recordar que las vírgenes de Guadalupe hechas por el célebre artista gozaron de gran fama debido a la inspección que hiciera al ayate original; los resultados de esta evaluación fueron publicados en el opúsculo *Maravilla Americana*, mismo que lo consagró como el pintor fiel de la Virgen del Tepeyac). Parece que dicha pieza siguió siendo copiada en el siglo XIX, como bien lo podrían probar los lienzos guadalupanos de Agustín Arrieta en la capilla del Sagrario de la Catedral y en el Templo de la Santísima en Puebla.

57. Amador, “Relaciones Artísticas” 357 y Franziska Martha Neff, “La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imaginaria a la escultura neoclásica” (Tesis para obtener el grado de doctor: UNAM, 2013) 142-144.

58. Amador, “Relaciones Artísticas” 349.



Il.7. Autor desconocido (atribuible a Gaspar Muñoz de Salazar), *Patrocinio universal de San José*, s. XVIII, Retablo de San José, Templo de Nuestra Señora de la Soledad, Puebla.

referencias se puede interpretar la preocupación que tuvo el obispo por el culto al Patriarca dentro de su sede episcopal, esto a causa de la multifactorialidad particular que para este momento convergía en su culto: San José era el patrono de la ciudad, de la monarquía y de la familia del propio Abreu, quien, como ya se ha estudiado, era afecto de dejar imágenes y promover cultos que se asociaran directamente con su figura.⁵⁹

La manifestación artística más clara de la triangulación entre Domingo Pantaleón, San José y el rey quedó patente en otro cuadro, *El Patrocinio universal de San José* (Il.7) que remata el retablo josefino del templo del Convento de la Soledad y la transverberación de Santa Teresa, fundación carmelitana que el propio obispo emprendería probablemente con el fin de tener un mayor control de la imagen titular y su templo, acabando con ello las disputas que existían sobre la escultura que según la tradición había sido traída desde España por Die-

59. Un amplio estudio de eso se encuentra en el mencionado texto de Pablo F. Amador. También es abordado en Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime* (México: UNAM, 2004) 216.

go Fernández de Santillán a petición Diego Gutiérrez de Soto Mayor.⁶⁰ Cabe destacar que la advocación de Nuestra Señora de la Soledad ha estado ligada desde sus orígenes con la reina Isabel de Valois y, por lo tanto, con la corona española.⁶¹

En el citado Patrocinio universal de San José, el patriarca está de pie, en la actitud tradicional, sosteniendo a la izquierda su vara florida al tiempo que con la diestra carga al Niño Dios, quien tiernamente lo presenta al espectador, animándolo a acogerse a su protección.

Bajo la rica cauda del santo, cuyos motivos florales podrían recordar a los más ricos ternos litúrgicos catedralicios, se encuentran personajes civiles y religiosos; de ellos son fácilmente identificables nuestros tres interlocutores principales: en el extremo derecho y mirando al espectador está Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu revestido de pontifical. En ese mismo lado le sigue la figura del obispo de Roma portando la característica tiara de tres diademas; contrario a las convenciones de la época, la representación de esta jerarquía eclesiástica no se encuentra encarnada por Benedicto XIV, papa que gobernaba en ese momento. La omisión voluntaria al papa en turno, sustituido por una representación idílica, bien puede hablar de los ya tratados conflicto políticos con Roma. Al respecto se debe recordar que para la fecha de creación de este cuadro (ca. 1749) todavía no se había firmado el concordato que en 1753 que traería la paz entre las dos facciones.⁶²

A la izquierda del santo y junto a él, se identifica la personificación del rey encarnada bajo el rostro del monarca que gobernaba para esa época: Fernando VI. El real personaje presenta el clásico atuendo de la época, cubierto por una pesada capa de terciopelo rojo con armiño, donde sobresalen la torre que lo identifica como rey de Castilla y la flor de lis que recuerda su pertenencia a la casa de los Borbones.

60. Juan Villa Sánchez, *Puebla Sagrada y Profana* (Puebla: Bohemia Poblana, 1967) 58-59.

61. Acerca del tema consultar: Elena Sánchez de Madariaga, “La Virgen de la Soledad, la difusión de un culto en el Madrid Barroco” en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (eds.) *La imagen religiosa en la monarquía hispánica, usos y espacios* (Madrid: Casa de Velázquez, 2008) 219-240.

62. Cuestión contraria sucedió para el cuadro de *La fundación del Convento de Nuestra Señora de la Soledad*, el cual, debido a su carácter histórico, forzosamente debía mostrar el nombre y rostro del papa que había concedido la bula: Benedicto XIII.

La gestualidad del monarca, diferenciada de la actitud suplicante de los otros personajes que se acogen a la protección del santo, hace patente el vínculo que existe entre él y San José desde la proclamación del patronato de 1679: el rey coloca la mano derecha *jure in pectore* al tiempo que extiende la izquierda en ademán de mostrar. Con este gesto Fernando VI ofrece y pone bajo el protectorado del santo patriarca tanto sus dominios como a sus súbditos quienes para ese momento eran los espectadores del cuadro. La idea del pueblo observando al rey bien pudo haber generado un juego visual que recordara los presupuestos políticos de la época, como el caso de la propuesta que Melchor de Macanaz hizo en torno a “la necesidad de la audiencia pública como vínculo entre el rey y sus vasallos, pues era el último recurso para los agraviados. Los reyes debían entender que eran “Ministros de Dios” al ejercer su poder”.⁶³ Mediante la retórica del lienzo el rey ausente se presentaba ante los poblanos para atender sus quejas y pesares, mismas que elevaría al patriarca en forma de intercesión, ejecutando con esto su primordial papel como buen “Ministro de Dios”.

Acompañando a los protagonistas terrenales de la obra se divisan dos monjas carmelitas, un personaje con peluca blanca y un clérigo; la función del conjunto en total sirve para representar la idea del universal patrocinio de San José, tema muy desarrollado en la época y del cual se ahondará puntualmente en el siguiente capítulo. El fin último de este interesante lienzo parece explicarlo el doctor don Lorenzo Fernández de Arévalo, quien en su sermón *El Universal Patrocinio del Señor San Joseph* (1749), dedicado precisamente a este cenobio de la Soledad, señala:

A este se acogen [su patrocinio], Patriarcha Santísimo, dexandote en tu Paternidad Singular para Christo, la Suprema Cabeza de la Iglesia, nuestro Santísimo Padre Benedicto Dezimo-quarto, para lograr los aciertos de el espiritual gobierno de el Rebaño de tu hijo. También se acoje a tu Patrocinio nuestro Invictísimo Monarcha Rey de las Españas, y Señor natural FERNANDO SEXTO, para vencer con tu amparo todos los Heresiarcas, y dilatar por todo el Orbe la Fé Catholica. Nuestro Ilmo. Prelado, y toda su Solariega Casa en la Isla de Tener fe, y de la Palma, siempre ha vinculado en tu Patrocinio el auge de su mayor dicha. Este Muy Lustre y Venerable Señor Dean, y Cabildo en repetidos Votos, Cultos, y Novenarios acredita, que de continuo solicita tu Patrocino para su amparo. Y siendo igual en el Noble Ayuntamiento, también por Voto la solicitud de tu soberana protección, espero, que sea asylo tu Patrocinio para esta Ciudad Angelica, estendiendose tu amparo a el espiritual fomento de las Sacratísimas Familias. Y esta recién plantada de Señoras Carmelitas Descalzas, pide de Justicia, a más de tu Patrocinio, el que las recibas por tus hijas...⁶⁴

63. Connaughton “La búsqueda del código jurídico...” 369.

64. Lorenzo Fernández de Arévalo, *El Universal Patrocinio del Señor S. Joseph para un nuevo convento...* (México: Imprenta del Nuevo rezado, 1749) 17. Consultado en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla.

Este último párrafo del sermón pareciera configurarse como una especie de écfrasis que clarifica el sentido del cuadro. Los personajes que piden patrocinio a San José en el texto con los mismos que replican la acción en el cuadro: el papa, el rey, el obispo y las monjas carmelitas, pudiéndose plantear que tal vez el otro personaje que ostenta peluca blanca pueda representar al alcalde o a algún miembro del “Noble Ayuntamiento”, al tiempo de que el clérigo podría ser el capellán del templo de la Soledad, o hasta, tal vez, el mismo panegirista, cuyo sermón entra en comunión con la obra: Lorenzo Fernández de Arévalo.

Tanto el cuadro como el sermón, que por cierto se encuentra dedicado al obispo Domingo Pantaleón, reflejan la ideología regalista de la época, todo gracias a recursos visuales que dejan claro la preeminencia del rey. En el lienzo este efecto se consigue mediante la cercanía del monarca con san José y la gestualidad ya abordada; mientras que para el caso del sermón se logra gracias a la inscripción del nombre del rey con letras capitales, método que hace captar inmediatamente la importancia protagónica del personaje. Todo sucede bajo los ojos permisivos y vigilantes de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, el obispo poblano que por excelencia utilizó el arte como escaparate de sus intereses y búsquedas tanto devocionales como políticas.

2.2. Francisco Fabián y Fuero y los años dorados del regalismo poblano (1764-1773): la imagen al servicio del poder

El punto álgido del regalismo episcopal en la Nueva España se dio durante el momento en que coincidieron Francisco Antonio de Lorenzana, como arzobispo de la ciudad de México (1766-1771), y Francisco Fabián y Fuero como obispo de Puebla (1764-1773); ambos personajes hicieron una personal y poderosa mancuerna⁶⁵ que se caracterizó por su exacerbado fidelismo, la aplicación de políticas intransigentes y el enfrentamiento enérgico contra sus detractores. De la iniciativa de estos dos prelados surgió el IV Concilio Provincial Mexicano

65. Se sabe que ambos personajes entablaron relación desde que estudiaban en Salamanca, posteriormente se volvieron a encontrar en los cabildos de de Sigüenza y Toledo. Luisa Zahino Peñafort, “Introducción” en *El Cardenal Lorenza y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999) 38.

(1771), cuyo contenido altamente regalista impidió que fuera presentado a Roma para su aprobación, razón por la cual nunca entró en vigencia legalmente.⁶⁶

Francisco Xavier Fabián y Fuero llegó a ocupar la mitra angelopolitana en 1765, siendo consagrado obispo por el sobrino de su predecesor: Miguel Anselmo Álvarez de Abreu (1711-1774). Su política episcopal se caracterizó por llevar las disposiciones reales a sus últimas consecuencias, muchas veces en detrimento de las costumbres y juicio de su grey.⁶⁷ Logró imponerse gracias a su hábil discurso, patente en la gran cantidad de provisiones que mandó a imprimir, y a la utilización de medidas coercitivas que generaron miedo tanto en la población como en sus congéneres;⁶⁸ sin embargo, algunos de los perjudicados con sus medidas no se amedrentaron, tal es el caso de las monjas, que al ser obligadas a mantener vida común emprendieron una contraofensiva que implicaba desde la utilización de recursos legales y el envío de cartas a España, hasta la creación de sátiras y libelos en contra del obispo.⁶⁹

Dentro de las medidas controvertidas que le tocó desempeñar a Fabian y Fuero, todas ellas devenidas de pragmáticas reales, se encuentran la expulsión de la Compañía de Jesús, las reformas al clero regular y la embestida en contra de algunas manifestaciones de piedad popular;⁷⁰ hay que recordar que estas últimas eran interpretadas y censuradas bajo la orden de Carlos III de desterrar prácticas supersticiosas.⁷¹ Una de sus mayores expresiones regalistas se encuentra en la extensa carta que dirigió a los fieles con motivo de la expulsión jesuítica; en ella justifica la intervención del rey en los asuntos eclesiásticos bajo la causa de mantener la paz en sus dominios y evitar la sedición, llegando al punto de hacer afirmaciones tan contundentes como que "...la Iglesia está en el Estado y el Estado en la Iglesia".⁷²

66. José Luis Soberanes, "Prologo" en *El Cardenal Lorenza y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999) 20.

67. Verbigracia el controvertido edicto que prohibía la colocación de altares de Dolores y su visita nocturna. Francisco Fabián y Fuero, *Colección de Providencias Diocesanas del Obispado de la Puebla de los Ángeles* (México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2011) 449.

68. Como ejemplo a esto se puede citar el clima de miedo que privaba en algunos de los personajes que participaron en el IV Concilio, mismo que es patente en algunos de los diarios de sesiones, ver Zahino "Introducción" 38.

69. Carlos Alberto González Sánchez, *Grafías del imaginario: representaciones culturales en España y América, siglos XVI-XVII* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003) 218.

70. Entre las prácticas que el obispo buscó erradicar sobresale la de que los indios cuelguen damascos rojos en las camas donde se colocaba a los difuntos dentro de las iglesias. Fuero "Colección de Providencias..." 447.

71. Carlos III, *Gobierno del Señor Rey Carlos III* (Madrid: Librería de Sojo, 1839) 138.

72. Fuero "Colección de Providencias..." 234.

A diferencia de su antecesor Domingo Pantaleón, no contamos con tantos testimonios artísticos directos en torno al patrocinio de Fabián y Fuero sobre las artes, probablemente debido a que los esfuerzos del obispo estuvieron más enfocados en la administración y la doctrina; sin embargo, el papel de la imagen no le fue indiferente, ya que conocía su pertinencia, alcance y poder. Las pocas veces que hizo intromisión en este tema fue de forma magistral y clara –bajo el punto de vista de sus intereses–, utilizando el recurso visual como uno más de sus mecanismos de control y difusión política. En consonancia a esto el mismo IV Concilio Provincial, reflejo de las inquietudes de Lorenzana y Fuero, dedicó un apartado a las “Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso en las sagradas imágenes”.⁷³

Uno de los episodios que ejemplifica su visión de la imagen es el de la censura a la Virgen de la Luz, disposición conciliar mexicana que en Puebla llegaría a sus niveles más profundos gracias al empeñamiento del obispo, quien redactó una providencia especial dejando clara su postura ante el pueblo. En este escrito comienza por establecer su preocupación entorno a las imágenes, tanto de templos como de particulares, denunciando “los abusos introducidos en ellas por la impericia, ligereza, libertinaje y fanatismo de algunos...”.⁷⁴ Acto seguido enuncia las supuestas contradicciones teológicas en las que incurre la Madre de la Luz, ampliamente conocidas y estudiadas, para finalmente dictar una serie de instrucciones en torno a su representación, las cuales, como bien ha estudiado Juan Manuel Blanco, responden más a su férreo antijesuitismo que a preocupaciones doctrinales.⁷⁵

Dentro de la historia de la imagen de Nuestra Señora de la Luz hay un punto en específico que fue motivo de sospecha para Fuero: la negación de la misma Virgen a que en esta advocación se le representara con una luna bajo sus pies, hecho al que el obispo se refiere de la siguiente forma:

Por otra parte no sabemos como se pueda defender que Nuestra Señora la Virgen María reprobara que el Pintor huviera puesto la luna a sus sagrados Pies quando la Señora

73. Dentro de las disposiciones se manda que los pintores conozcan prácticamente la historia sagrada sin dar pie a nuevas revelaciones, mencionándose que estos son una especie de “mudos predicadores”. Luisa Zahino Peñafort, coord., *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999) 279.

74. Francisco Fabián y Fuero, *Nos. D. Francisco Fabián y Fuero por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica Obispo de la Puebla de los Ángeles, del Consejo de su Majestad* (Puebla: ;Imprenta del Seminario Palafoxiano?, 1772) 8. Colección particular del autor.

75. Blanco Sosa, *La Madre Santísima...* 73-86.

por su Santidad y demás singulares sobrenaturales prerrogativas con que están adornados su Voluntad y Entendimiento, no es posible deje de aprobar lo que esto expresa en la infalible verdad de la Sagrada Escritura en donde se halla la Descripción de su Santísima Imagen con la luna debajo de los pies...⁷⁶

Más adelante, al establecer las modificaciones que tendrían que aplicarse a la imagen de la Luz para ser permitida, el obispo ordenó colocar “La Luna a sus santísimos pies, en significación de que pisó y venció todo género de defectos, representados en el menguante de la Luna, por haver sido gloriosamente preservada aún de los más leves...”⁷⁷ Creo que la insistencia del obispo en el atributo celestial debe leerse como una más de sus jugadas políticas: es bastante sabido que la luna es uno de los elementos fundamentales en la representación de la Inmaculada Concepción, culto al que desde tiempos inmemoriales tributaba especial afición la Corona Española, quien para esas fechas había logrado, a manos de Carlos III, la inclusión papal de la frase Mater Immaculata en las letanías. Este triunfo fue altamente celebrado en los dominios hispánicos, dándose a conocer mediante una bula del papa Clemente XIII, misma que con gran entusiasmo fue publicada en Puebla por el obispo Fabián y Fuero en 1767.⁷⁸

Habiendo establecido esto, quiero proponer que quizás la introducción de la luna -elemento netamente Inmaculista- en la nueva iconografía de la imagen de la Luz, buscó ser un símbolo en el que el obispo celebraba el triunfo de la corona sobre la Compañía de Jesús, creadora y difusora de la imagen original, lo anterior en consonancia a las pragmáticas reales que buscaban no sólo la extinción de cualquier memoria jesuita, sino también la apropiación de su legado. Es así como la imagen, ya destituida de algunos de sus elementos identitarios –el leviatán y la figura del alma– y revestida de otros acordes a los intereses en turno, podría seguir siendo venerada sin traer peligros espirituales -o políticos- llegando al punto de rebautizar a algunas de las imágenes censuradas con el título de “La Inmaculada Madre Santísima de la Luz”.⁷⁹

Antes de llegar a la presencia de San José es oportuno mencionar el caso de las dos únicas imágenes que he podido relacionar directamente con el patrocinio de Fabián y Fuero: me

76. Fuero “Nos. D. Francisco Fabián...” 12.

77. Fuero “Nos. D. Francisco Fabián...” 15.

78. Fuero “Colección de Providencias...” 294-301.

79. Como ejemplo se encuentra el caso de la parroquia de la Santa Cruz estudiado en la citada tesis de Juan Manuel Blanco.



Il.8. José de Nava, *El triunfo de Santo Tomás*. 1770, Biblioteca Palafoxiana, Puebla.



Il.9. José de Nava, *Nuestra Señora de la Paz*, 1770, Biblioteca Palafoxiana, Puebla.

refiero a los grabados de *El Triunfo de Santo Tomás*⁸⁰ (Il. 8) y *La Virgen de la Paz*⁸¹ (Il. 9), ambos realizados por su burilista de cabecera, José de Nava y conservados en la Biblioteca Palafoxiana.

La primera de estas estampas se explica mediante el proyecto educativo que impondría el obispo en los colegios Palafoxianos, donde implementó la lectura directa de los escritos de Santo Tomás, esto en detrimento de los textos del jesuita Francisco Suárez, cuya visión acerca del tomismo era la estudiada en las aulas poblanas. El cambio asentó sus intenciones en terrenos políticos: mientras que Suárez, miembro de la orden repudiada por el rey,

80. Frontispicio del libro: Gregorio Alfonso Villagómez Lorenzana, *Prima oratio habita in Regio ac Pontificio Angelopolitano Seminario Sanct. Apost. Petri et Joann. in laudem Angelici Doctoris D. Thomae Aquinatis, quam vespere die VII martii anno domini MDCCLXX jussu Illmi. D. D. Francisci Fabian et Fuero hujus dioceseos meritisissimi presulis, lépide ac luculentr egit D. Gregorius Alphonso Villagomez et Lorenzana* (Puebla: s/e, 1770).

81. Grabado suelto, número de referencia en la Biblioteca Palafoxiana: I03069-A.

interpretaba la autoridad como una consecuencia lógica, el santo dominico la veía como parte de la naturaleza social, por lo tanto el estado tenía la capacidad y derecho de emplear la fuerza para salvaguardar los intereses de la colectividad; estos planteamientos encajaban perfectamente con sus determinaciones regalistas al tiempo que justificaban las innovaciones administrativas del rey.⁸²

Es así como el grabado del Triunfo de Santo Tomás se puede explicar como una demostración alegórica de los alcances políticos del obispo: el tomismo se impone en las aulas y las conciencias de los poblados, fíncando con esto sólidas bases teológicas que respalden el juicio y devenir de la monarquía; ello al tiempo de colaborar con la tarea de expulsar el pensamiento jesuita del mundo hispano. El triunfo de Santo Tomás era el triunfo del obispo Fuero y del rey Carlos III.

El caso de la estampa de Nuestra Señora de la Paz se torna más complejo que el anterior. Mientras que el grabado tomista termina siendo una adaptación de los carros del triunfo que popularizaran las composiciones de Rubens, mismos que ya habían sido versionados con tintes políticos por los jesuitas y los carmelitas; la plancha mariana presenta a la Virgen con una serie de elementos nada comunes y bajo una advocación nueva. La peculiar imagen y la particularidad de sus elementos sólo se pueden explicar bajo la óptica de los intereses de Fabián y Fuero.

En el grabado se observa a la Virgen cargando al Niño Dios al tiempo de levantar su mano derecha con el fin de desplegar su manto. La composición de la imagen, la posición que adopta la madonna y la forma de resolver los paños de su vestido y manto –plegado en el brazo con el que sostiene a su hijo– retoman convenientemente a la imagen contra la que Fuero descargó su furia antijesuítica: la mencionada Madre Santísima de la Luz.

Al lado derecho de la Virgen, sitio que en las representaciones de la madre del lumen es ocupado por la figura del pecador, se observa un grupo de indígenas que se acogen bajo su manto al tiempo de implorar su protección. El asunto de los naturales y la pobreza en la que vivían era un tema sensible para el obispo: uno años después de su llegada había emprendido su primera visita pastoral, misma en la que se había percatado de la extrema pobreza con la

82. Jesús Márquez Carrillo, *La oscura llama, élites letradas, política y educación en Puebla, 1750-1835* (Puebla: BUAP, 2012) 150-152.

que vivían los indios en el sur del obispado. A causa de esta fuerte impresión Fabián y Fuero decidió destinar la sexta parte de su vacante a los menos afortunados.⁸³ Cabe destacar que la inclusión de la figura del indígena en una advocación mariana no era nueva: la multicitada Madre Santísima de la Luz ya la había integrado anteriormente para algunos casos muy puntuales, como el mismo Fabián y Fuero lo señala al ordenar que se quite “la Alma, retratada unas veces en figura de Indios, y otras de Nación o Casta”.⁸⁴

Del otro lado de la Virgen se observa la imagen de Juan de Palafox y Mendoza, personaje que marcó hondamente al prelado y cuyo proceso de beatificación era una de las prioridades de Carlos III. En el grabado Palafox exclama a María “Fúndanos en paz”. La imagen del obispo perseguido fue de particular interés para Fabián y Fuero, probablemente porque las desavenencias que tuvo con varios grupos sociales hacían que se identificara con el Palafox repudiado y victimizado por la Compañía. Este hecho viene a reafirmarse al leer la cartela que bautiza a la nueva advocación: Nuestra Señora de la Paz, título mariano al que se refirió Fuero en la multicitada Providencia contra la Virgen de la Luz, en donde al hablar del título de la imagen jesuita señala que la iglesia en “uno de sus himnos la llama expresamente Capitana de la Paz, y Madre de la Luz”.⁸⁵ Cabe destacar que el mismo Juan de Palafox y Mendoza escribió brevemente acerca de la relación entre María y la paz, por lo que se puede creer que el título sea un eco palafoxiano más de Fabián y Fuero.⁸⁶

La creación de la estampa de Nuestra Señora de la Paz es un hito que bien puede explicarnos cabalmente el uso de la imagen en esa época. Mediante la configuración de una nueva advocación mariana, Fabián y Fuero buscaba sintetizar y exponer los puntos más importantes de su agenda pastoral: el problema de las comunidades indígenas y su pobreza –donde, por cierto, se daban abundantemente las “prácticas supersticiosas”–, la causa de beatificación de Juan de Palafox e, indirectamente, la expulsión del legado de la compañía y los problemas acarreados tanto por las reformas a las órdenes religiosas como por otros edictos, mismos que orillaban al obispo a rogar a la Virgen por “fundaciones en paz”, justo como Palafox solicitaba en el grabado. Todo esto utilizando la probada fórmula de la imagen de Nuestra Señora de

83. Salazar, “Obispos de Puebla” 150.

84. Fuero “Nos. D. Francisco Fabián...” 15. Como ejemplo de esto se encuentra el cuadro de la *Madre Santísima de la Luz* firmado por Luis de Mena que se conserva en el Serra Museum de San Diego California.

85. Fuero “Nos. D. Francisco Fabián...” 14.

86. Juan de Palafox y Mendoza, “Luces de la fé en la Iglesia” en *Obras del ilustrísimo excelentísimo y venerable Juan de Palafox y Mendoza*, Tomo IV (Madrid: Imprenta de Gabriel Ramírez, 1762) 269.

la Luz, cuyo original censuró al tiempo de generar una versión alternativa, libre de influencia jesuita y acorde a las políticas episcopales-monárquicas.

Lamentablemente no se ha localizado alguna imagen josefina como tal que se pudiera relacionar con Francisco Fabián y su proyecto; sin embargo, la presencia del Patriarca y su vinculación con el rey no le fue ajena. La primera demostración de esto se encuentra en la petición que elevara a Clemente XIV para conceder indulgencia plenaria “Ad Perpetuum” para los últimos tres días del novenario septembrino a San José.⁸⁷ Por el momento no se cuenta con más información acerca de este logro episcopal, razón por la que no podré ahondar en dicho punto como sería necesario; no obstante, es pertinente recordar que las fiestas josefinas de septiembre estaban relacionadas, como ya se ha mencionado antes, con la proclamación del santo como patrono de España y sus dominios. Con la concesión de la indulgencia papal Fabián y Fuero daba realce a una fiesta íntimamente ligada tanto con la ciudad como con el rey.

La única obra material del prelado que está relacionada al Patriarca es el que podría considerarse como su mayor proyecto artístico: la construcción del Santuario de San José Chiapa, fincado en la hacienda cercana a Puebla donde Juan de Palafox y Mendoza permaneció oculto durante la persecución jesuita que amenazó con quitarle la vida. Nuevamente es necesario recordar la intensa filiación que tenía Fabián y Fuero con la figura del Palafox desterrado, misma que lo impulsaría a construir lo que pareciera una pequeña Catedral en honor al obispo mancillado en el cumplimiento de su deber. La empatía hacía esta faceta Palafoxiana podía fundarse en los agrestes conflictos que sostuvo con las monjas, las que podrían ser para Fabián y Fuero el equivalente a los jesuitas para el obispo Juan de Palafox.⁸⁸

Una de las menciones más importante del prelado al Palafox exiliado la da magistralmente en su providencia acerca de la expulsión de la Compañía, donde señala que el obispo fue obligado a:

87. Arquidiócesis de Puebla, “Excmo. Sr. Don Francisco Fabián y Fuero (1765-1773)” consultado el 11 de julio del 2015. <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/obispos-y-arzobispos/obispos/35-excmo-sr-don-francisco-fabian-y-fuero>

88. Para conocer más al respecto del conflicto con las religiosas revisar: Francisco Rodríguez de Coro “Francisco Fabián y Fuero, un reformador molinés en Puebla de los Ángeles” consultado el 19 de agosto del 2015 en <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/Wad/wad17Coro.pdf>

... huir de la temeridad de sus Contrarios, pasando diez y seis o diez y siete días en las Minas desiertas de Alchichica, entre las mayores olas de tribulación y amargura, que eso quiere decir en mexicano Alchichuca: Aguas amargas, y escribiendo en Defensa de la Dignidad, oculto en las incomodidades de una cueba pequeña...⁸⁹

Es pertinente anotar que esta mención la hace inmediatamente después de copiar íntegramente el edicto del rey acerca de la expulsión, sirviéndole el pasaje de Palafox como justificación, bastante emotiva para los poblanos, a la pragmática real. Entendiendo el significado de este episodio no es de extrañar que Fabián y Fuero proyectara un santuario palafoxiano que, debido al estado de la causa de beatificación del entonces venerable, se mantendría bajo la conveniente advocación a la que estaba dedicada la hacienda: San José. La feliz convergencia de estas dos figuras emblemáticas para la monarquía quedó inmortalizada en la placa que domina la fachada del templo, donde se lee:

...HABIÉNDOSE ESTE TEMPLO ARRUIADO POR LAS INJURIAS DE LOS TIEMPOS AHORA EN ESTOS MAS FELISES GOBERNANDO LA IGLESIA CATOLICA N. SSMO. PE. CLEMTE. XVI Y LOS REYNOS DE LAS ESPAÑAS N. AUGUSTISS SOBERANO EL SOR. DN. CARLOS III AÑO DEL SOR. DE 1769 SE REEDIFICA, AMPLIA Y CONSAGRA DE NUEVO A SU ANTIGUO TITULO QUE LO ES EL GLORIOSO PATRIARCA SEÑOR SAN JOSEPH, PADRE DE JESÚS, ESPOSO DE MARÍA Y PROTECTOR DE JUAN.

El interior del templo presenta detalles que revelan la importancia con la que fue proyectado: desde la disposición arquitectónica de tres naves hasta los objetos destinados al culto; el fino púlpito y mesas de sacristía en madera taraceada, los ternos sacerdotales y la rica custodia están en consonancia con los más preciados ajuares catedralicios que por esa época estaban en uso.⁹⁰ Dentro de todos estos elementos resalta la joya clave del pequeño santuario: el retablo mayor (Il. 10), obra de estilo salomónico trabajada en piedra de ónix; ambas características que recordaban al retablo de los reyes que mandara a construir el mismo obispo Palafox, hoy perdido en su mayor parte.⁹¹

El programa iconográfico del retablo también hace ecos al venerable prelado: en el primer cuerpo se encuentran las esculturas de San Pedro y San Pablo, alusión clara a su papel como príncipe de la iglesia. Al respecto, cabe destacar que ambos apóstoles también aparecen

89. Fuero "Colección de Providencias..." 256.

90. Agradezco a Pablo F. Amador Marrero estas observaciones.

91. El simbolismo tanto del material como del estilo del retablo ya había sido mencionado desde hace varios años en: Francisco de la Maza, *El alabastro en el arte colonial de México* (México: INAH, 1966) 47-48.



Il. 10. Autor desconocido, *Retablo mayor*, s. XVIII, Templo de San José Chiapa, Puebla.

en el hipotético grabado que hiciera Jan de Noort del retablo de los Reyes en 1651,⁹² hecho que refuerza la idea del templo de San José Chiapa como un pequeño émulo de la catedral angelopolitana. Los mencionados santos flanquean una pintura, tal vez colocada posteriormente, de la Sagrada Familia, misma que recuerda la original advocación de San José. En el segundo cuerpo se encuentran las figuras de Santa Ana –probablemente en reconocimiento a la madre de Palafox, la monja carmelita Ana de la Madre de Dios– y de Santa Teresa,⁹³ de la cual el mismo obispo prologó y editó sus cartas; el par de santas parece resaltar los orígenes de Palafox y su vínculo con los carmelitas, orden religiosa que llevó su causa de beatificación.

Al centro de ambos personajes está la representación de un Calvario; además de su primordial función dentro de los templos, el conjunto puede obedecer a la muy personal devoción que Palafox sentía por la imagen de Cristo Crucificado, la cual se materializó tanto en su escudo episcopal como en la escultura del llamado “Cristo del Pretén”, mismo que le perteneció y conservó hasta sus últimos días.⁹⁴ Arriba de dicho conjunto, y coronando el espacio, se encuentra la Inmaculada Concepción, imagen especialmente representativa por sus vínculos tanto con la corona como con la catedral de Puebla, a cuyo título dedicó el obispo.

El magnífico templo, mediante su consagración oficial a San José y velada a Palafox, logró imponerse como una especie de relicario a la política oficial que permeaba tanto en Puebla como en México y España; en esta misma sintonía la consagración corrió a cargo del otro gran baluarte del regalismo en estas tierras: el arzobispo de México Francisco Lorenzana, quien efectuó la ceremonia en 1772, justo de camino para embarcarse a la Península, donde había sido nombrado obispo de Toledo.

Nuevamente el Patriarca había sido parte del dispositivo propagandístico monárquico episcopal; si bien en este periodo no a través de la imagen –probablemente debido a lo ya expuesto acerca de las pocas pero certeras intromisiones de Fuero en este terreno–, sí tuvo

92. Imagen consultada en: Montserrat Galí, “Andalucía en Puebla de los Ángeles, apuntes para una historia de relaciones artísticas” en *Caminos del Barroco, Andalucía, México, Puebla III* (Puebla: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes) 21.

93. Cabe destacar que la misma santa fue usada por el obispo Fabián y Fuero como ejemplo de vida común ante las monjas angelopolitanas: Francisco Fabián y Fuero, “Colección de Providencias dadas a fin de establecer la santa vida común”, en Fuero “Colección de Providencias...” 106-107.

94. Para más información consultar: Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de don Juan de Palafox, imágenes para un hombre de estado y de iglesia* (Navarra: Gobierno de Navarra, 2002) 136.

una presencia profunda mediante la petición de indulgencias a su fiesta septembrina y a su papel protagónico en la magna obra de Chiapa, misma en la que se conservan los retratos del obispo Francisco Fabián y Fuero y de su sucesor Victoriano López Gonzalo.

2.3 Victoriano López Gonzalo (1773-1786): continuidad política y reformas a la imagen de San José

Debido a la promoción de Fabián y Fuero como obispo de Valencia, la sede angelopolitana quedó vacante y al gobierno de don Manuel Gorozpe (s/f) y Victoriano López (1735-1805), secretario del anterior prelado y obispo electo de Puebla en 1773. Al igual que en el caso de Álvarez de Abreu, el nombramiento de López Gonzalo insistía nuevamente en la división del extenso obispado; así mismo, también hace hincapié en la mesada eclesiástica y los diezmos que se debían entregar a la corona, esto en concordancia a la nueva pragmática dictada en el mismo año de 1773.⁹⁵

La política de Victoriano López fue prácticamente dar continuidad a lo establecido por Fabián y Fuero, con quien había trabajado cercanamente. Dentro de los asuntos más espinosos que le heredó la antigua administración fue el problema del establecimiento de la vida común en los conventos femeninos, hecho que enfrentó con igual entereza que su predecesor, aunque con la notoria diferencia de no contar con el apoyo del arzobispado de México. Probablemente en este encono es donde López Gonzalo dejó mayores pruebas de su estrecha filiación monárquica. Como prueba de esto se haya la misiva que escribiera a José de Gálvez y Gallardo, Secretario de Estado y Despacho de Indias, donde, hablando acerca de los problemas que tuvo para que las religiosas poblanas aceptaran la vida común, señala:

Y sólo me queda que ofrecer al Altísimo la amargura inexplicable que por una parte me produce el ver sindicada mi conducta de menos obediente a las soberanas determinaciones del Rey nuestro señor, cuando no sólo a la ley del más reconocido a su real magnificencia, sino también por vasallo el más amante y fiel, de nada me precio más que de cumplirlos.⁹⁶

95. Salazar, "Obispos de Puebla" 187-188.

96. Salazar, "Obispos de Puebla" 193.

Otra de las disposiciones reales que llevaría a cabo en su gobierno fueron la realización de padrones de habitantes en la diócesis, esto de cara a la llegada del sistema de intendencias,⁹⁷ y la recaudación del subsidio eclesiástico, el cual ascendió a dos millones de ducados en plata. En otra carta mandada al mismo Gálvez, el obispo establece que su obispado ha sido el más eficiente en cumplir la real disposición, ello con base al informe que un grupo de clérigos le entregó, el cual comprendía desde el mandato del obispo Lardizabal y Elorza hasta la fecha. El resultado de tal pesquisa arrojó que Puebla había contribuido sustancialmente con la Real Hacienda, en contraste con otras diócesis como México y Durango. En este breve informe es patente el éxito que las políticas regalistas habían tenido en la angelópolis desde varios años atrás, gracias al férreo carácter de los episcopos que las habían puesto en ejecución.⁹⁸

Desgraciadamente para el caso del obispo Victoriano López no existen tanto estudios como de sus predecesores, aunque con el último parece compartir el hecho de no haber fundido un papel protagónico en las artes, probablemente en imitación a su mentor Fabián y Fuero; sin embargo, es necesario recalcar y estudiar que bajo su mandato se hicieron dos renovaciones a imágenes fuertemente relacionadas con la mitra, me refiero al par de esculturas josefinas más importantes de la ciudad: la de la parroquia y la de la Catedral.

La primera de estas imágenes es la que tiene su sede en la Parroquia de San José, (Il. 11) y es la que podría considerarse como la protagónica para los cultos del santo. Su legendario origen se ha situado a la par de la construcción de su templo, asentándose que fue realizada con la madera de un árbol que, en una sola tarde, fue fulminado por siete rayos. El carácter sobrenatural del hecho, así como los milagros que se le achacaban, generaron un aura de sacralidad en la imagen, lo cual aseguró su promoción y pervivencia; sin embargo, para el siglo XVIII el gusto artístico había cambiado, cuestión que notoriamente afectaba el punto de vista devocional: probablemente es por esto que, según Manuel Fernández de Echeverría y Veytia, en 1776 se procedió a hacerle una renovación a manos del célebre escultor José Villegas Cora (1709-1786).⁹⁹

97. Salazar, "Obispos de Puebla" 197.

98. Salazar, "Obispos de Puebla" 198.

99. Neff "La escuela de Cora" 182-184.



Il. 11. Autor desconocido con modificaciones de José Villegas Cora, *Señor San José*, s. XVI-XVIII, Parroquia del Señor San José, Puebla.



Il. 12. Autor desconocido con modificaciones de José Villegas Cora, *Señor San José*, s. XVI-XVIII, Parroquia del Señor San José, Puebla.

Una inspección superficial de la imagen sin sus vestiduras (Il. 12) permite inferir los cambios que sufrió la pieza.¹⁰⁰ En primer lugar originalmente presentaba sus ropajes tallados y probablemente estofados, cuestión que debió haber modificado Cora al desbastar parte de la pieza, quitando volumen con el fin de que esta pudiera ser vestida con telas más fácilmente. El resultado actual presenta al santo con una túnica tallada color café, que si bien muestra tosquedad en algunas partes, también presenta movimiento y vuelo mesurado, probablemente siguiendo las líneas trazadas por el aspecto original de la obra. Seguramente parte de estas renovaciones también obedeció al deseo de revestir más fácilmente al santo con ropajes de tela.¹⁰¹

Parece ser que la parte más complicada y evidente del trabajo fue el rostro, en cuyo resultado final son apreciables algunas de las características del obrador de los Cora, como lo es el modelado de barba y cabello o el hundimiento marcado de los pómulos, pero todo sujeto a las condiciones primitivas de la obra, dándole un acabado final bastante agradable pero no tan refinado como el que presentan las figuras josefinas elaboradas en su totalidad por el referido taller.¹⁰² En el caso del Niño Dios se puede aventurar que el rostro fue rehecho en su totalidad; no así el cuerpo que presenta una disposición irregular acentuada principalmente en sus prominente caderas, circunstancia que no se presenta en otras esculturas del taller y

100. Un primer análisis más detallado de la obra fue efectuado por la Neff en su citado estudio. En este caso yo he decidido ceñirme a ciertas particularidades que observé gracias al contacto directo que tuve con la la escultura en uno de sus cambios de ropa.

101. Acerca de los conceptos de vestir y revestir imágenes consultar: Patricia Díaz Cayeros “La ornamentación en el arte novohispano: la imagen escultórica” en *Nombrar y explicar, la terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano* (México: UNAM, 2012) 419-451.

102. Verbigracia las imágenes de San José conservadas en el Sagrario de la Catedral, y en los templos de Santa Teresa, del Carmen, San Cristóbal y Capuchinas, entre otros. En estas obras se observa una mayor proporción en el rostro, los pómulos no se encuentran tan marcados y lo ojos son más pequeños y con un ceño más expresivo.

que nuevamente debe ser entendida bajo la premisa de que se estaba trabajando sobre una escultura ya previamente acabada. Cabe destacar que, amén de las ya mencionadas limitaciones, la apariencia del santo no fue modificada en extremo con el fin de que conservara su identidad visual. La idea de la renovación de las esculturas debe entenderse como parte de los cambios estéticos y devocionales de la época, mismos que optaban por imágenes con un carácter más emotivo. La modificación garantizaba la continuidad del culto y el gusto por la obra,¹⁰³ además de que probablemente fuera parte de una estrategia devocional que años más tarde se vería culminada con la coronación de dicha imagen josefina, hecho que se analizará en el siguiente capítulo.

El San José que preside su altar en la Catedral de Puebla (II. 6) también sufriría nuevamente intervenciones, ello después de una primera renovación que, como ya se había asentado antes, fue a costa del obispo Domingo Pantaleón. En el caso de esta escultura las modificaciones fueron más profundas y de carácter iconográfico: el Niño Dios que hasta el inventario de 1776 se describía de pie y a un costado del santo, pasó a su regazo izquierdo, anotándose por primera vez el cambio en el inventario de 1792.¹⁰⁴ Las razones para esta modificación pueden leerse de diferentes formas: desde la necesidad de crear una identidad visual que diferenciara a la imagen de su homólogo en la parroquia, hasta las complejas lecturas políticas que se han dado en torno a esta modificación.

Ha de destacarse que para esta época la representación de San José cargando al Niño Dios se volvió la más común y gustada, esto en detrimento de la forma “itinerante” que había tenido mayor en el siglo XVII. Una de las diversas razones para este cambio puede situarse en la política contemporánea, ya que la figura del padre custodiando al Hijo en sus entrañas remite a las legislaciones paternalistas y regalistas que se fortalecieron en el siglo XVIII.¹⁰⁵ Dicha idea cobra gran sentido si se toma en cuenta que San José era la imagen del monarca, mencionado algunas veces como su embajador o virrey, y por lo tanto el Niño representaba

103. Como un ejemplo del cambio de gusto pueden citarse las opiniones que cronistas del siglo XVIII tenían en torno a la Virgen del Rosario de Puebla y de algunas esculturas de los Cora. Ver: Alejandro Andrade Campos, “Entre las hebras del sol y las perlas de oriente: historia, significado, representación e identidad en torno al vestido de Nuestra Señora del Rosario de Puebla”, en *Encrucijada, actas del IV Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal* (en prensa).

104. Neff “La escuela de Cora” 142-144.

105. Al respecto de la figura de San José utilizada como vehículo del paternalismo político consultar: Irma Barriga, *Patrocinio, monarquía y poder, el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal* (Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010) 87-96.

al pueblo que debía proteger y cuidar del asecho, todo en un discurso fidelista muy parecido al que, por ejemplo, Fabián y Fuero desarrolló en su multicitado edicto a favor de la expulsión de la Compañía. La renovación del San José catedralicio ha sido datada por la acuciosa investigadora Franziska Neff entre 1780 y 1792.¹⁰⁶

Sin embargo, la promoción que alcanzaría la imagen del Patriarca durante la época de López Gonzalo sobrepasa las modificaciones a estas dos emblemáticas obras. Durante el mandato de dicho prelado escalaría a párroco de San José –gracias al favor de López– un clérigo destacado que propagaría enormemente el culto josefino al tiempo de vincularlo con sus convicciones regalistas, todo magistralmente efectuado a través del sermón y de la imagen: me refiero al Dr. José Atanasio Díaz y Tirado, a cuya figura y obra se da paso.

106. Neff “La escuela de Cora” 144.

Capítulo 3.

Atanasio Díaz y Tirado y Miguel Jerónimo Zendejas: relaciones artísticas y el pincel culto al servicio de una empresa político-religiosa en torno a San José (1778-1789)

El párroco

Después de haber analizado la política desarrollada por los obispos como emisarios del rey, toca ahora ver los reflejos de ésta dinámica a través de la mano derecha de los preladados: los curas propietarios o párrocos. Una de las estructuras de poder más sobresalientes que existió en la Nueva España fue la desarrollada por el clero secular. Mediante la regulación educativa en los seminarios y la posterior promoción de clérigos a atractivas vacantes –que comprendían desde una parroquia hasta una canonjía– los obispos generaban extensiones de su poder, vehículos mediante los cuales podían asegurar el conocimiento y cumplimiento de sus providencias, esto al tiempo de tener aliados que se encargarían de darle continuidad y promoción tanto a la política como a las devociones que eran parte de su agenda mediante sermones, fiestas, institución de cofradías y, en particular, con el eficaz vehículo de la imagen piadosa.

Gracias a estas manifestaciones el clérigo en turno promovía los gustos de su prelado y establecía su afinidad o cercanía con él frente al pueblo, al tiempo de ganar el favor del mismo obispo y ser promovido a mejores puestos, lográndose con ello carreras eclesiásticas brillantes y en continuo ascenso como lo fue el caso del sacerdote que aquí se pasa a estudiar: José Atanasio Díaz y Tirado.¹⁰⁷

107. No se conocen fechas extremas del personaje.

El manuscrito *Diario de un cura de Pueblo*,¹⁰⁸ cuyo original presumiblemente se encuentra en la Parroquia de Tlatlauquitepec, es la fuente central que permite conocer la vida y obra de este interesante personaje. Gracias a este documento sabemos que fue poblano y que estudió en el Colegio de San Juan, donde ganó una beca de merced y se graduó de filosofía, obteniendo el primer lugar de su curso. Posteriormente, a los 16 años, defendió “con viveza” la tesis en la Real Universidad, adquiriendo el grado de teología en 1755. De regreso en Puebla compitió dos veces por la toga del Colegio de Teólogos de San Pablo, aparentemente la oposición de Tirado fue magistral, convenciendo a todos los colegiales, que lo declararon ganador tres veces; sin embargo, el voto del obispo –que en ese momento debió haber sido Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu– se inclinaba por otro de los participantes, quien finalmente ocuparía el puesto. Esta pérdida no aminoró los ánimos de Tirado quien se desempeñó como suplente de las cátedras de gramática, filosofía y teología en el mencionado Colegio de San Juan, donde también fue nombrado preceptor de latinidad.¹⁰⁹

Para 1768 Tirado fue llamado a Yucatán para dar la cátedra de filosofía en el colegio Tridentino de Mérida. Su principal cometido era establecer la doctrina de Santo Tomás en las aulas, esto en detrimento de la aprendida en los textos del jesuita Francisco Suárez,¹¹⁰ cuestión que ya ha sido abordada. Cabe destacar que esta idea, salida de la inquietud de Fabián y Fuero fue ampliamente apoyada por el mismo arzobispo Lorenzana, quien en una pastoral al mitrado poblano escribió:

Leyendo á el Santo se formarán perfectos Teologos Dogmaticos y Escolasticos; Se dará genuina Exposicion á las Sagradas Escrituras; Se acabaran muchas Questiones puramente Metaphysicas é inútiles; Serán obdecidas las Gerarquias de la Iglesia y del Estado...¹¹¹

La tarea encomendada a Tirado resultaba crucial para la agenda tanto del arzobispo de México como del obispo de Puebla, quienes buscaban extender su pensamiento e inquietudes tanto teológicas como –principalmente– políticas a territorios que, por su lejanía con el centro, podrían tener dificultades o evadir las nuevas sanciones episcopales.

108. El *Diario de un cura de Pueblo* es una relación escrita por el sacerdote Ramón Vargas López, párroco de Tlatlauquitepec entre 1854 y 1864, en ella se hace una historia general del curato ahondando tanto en sus curas propietarios como en las obras materiales y espirituales que estos emprendieron. El texto fue estudiado y publicado por Ernesto de la Torre Villar en el 2006.

109. Ramón Vargas López, *Diario de un cura de pueblo y relación de los señores curas que han servido la parroquia de nuestra señora de la Asunción...* (México: UNAM-UDLAP, 2006) 102-103.

110. Vargas “Diario de un cura” 103-104.

111. Fuero “Colección de Providencias...” 332.

Tiempo después el clima de Yucatán mermó la salud de Tirado, hecho que lo obligó a regresar a la Angelópolis donde fue promovido a diferentes curatos. Fue interino de San Salvador el Verde, San Juan Cuexcomatepec y San Francisco Ixacamaxtitlán; siendo promovido por Fabián y Fuero a propietario del recién fundado curato de Tecomatlán y, el año de 1770, a “cura propio por su majestad, vicario y juez eclesiástico” de la parroquia de Santa María de la Asunción Tlatlauquitepec.¹¹²

Durante su estadía en Tlatlauqui Tirado se destacó por su activo celo, patente tanto en obras espirituales como materiales. En el primer rubro sobresale la conformación de dos cofradías: la del Santísimo Sacramento (1773) y la de San Juan Nepomuceno (1774).¹¹³ La primera era una fundación primordial en cualquier curato¹¹⁴ y tenía privilegios sobre otras, como bien lo señala el citado IV Concilio Provincial Mexicano al ordenar que todas las Cofradías procesionen por derecho de antigüedad, a excepción de la del Santísimo Sacramento que “ha de preceder y preferir a todas las demás en la procesión del Santísimo, sin perjuicio de las sentencias ejecutorias o privilegios particulares de otras”.¹¹⁵ Aparte de esto es necesario recordar que tanto la Eucaristía como la Inmaculada Concepción fueron los dos cultos que con particular devoción enarbolaba y defendía la corona española.

El caso de la cofradía de San Juan Nepomuceno se vuelve interesante por dos razones: para el momento en el que Atanasio decide fundarla se estaba experimentando una sorprendente eclosión de su culto en el obispado, al tiempo de que la devoción al santo patrono de los confesores parecía ser la preferida por el entonces cura de Tlatlauqui, razón por la cual se encargará de fomentarla tanto por intereses generales como particulares.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la imagen de Nepomuceno empezó a tener una presencia protagónica en prácticamente todas las iglesias españolas, hecho que se refleja en la gran cantidad de pinturas y esculturas que existen de él. En el caso de la diócesis de Puebla sobresalen los numerosos retablos pintados que se dedicaron a su advocación¹¹⁶ y

112. Vargas “Diario de un cura” 104.

113. Vargas “Diario de un cura” 100-101.

114. De hecho resulta bastante peculiar que se instituyera tan tardíamente.

115. Zahino “El Cardenal Lorenzana” 129.

116. Ejemplos de estos retablos pintados se encuentran en las iglesias de Los Reyes Tlanechicolpan, Santa Isabel Cholula, Santa María Tonantzintla y San Luis Huamantla, sólo por mencionar algunos. También se cuenta con pinturas sueltas que relatan la vida de San Juan Nepomuceno, como las que hiciera Miguel Jerónimo Zendejas



Il. 13. José Villegas Cora (atribuido),
¿San Juan Nepomuceno?, s. XVIII,
Parroquia de Tlatlauquitepec, Puebla.

en los cuales, casi canónicamente, se representaban los pasajes más importantes de su vida, los cuales debían servir como ejemplo a los curas, principalmente en el asunto del “sigilo de confesión”.¹¹⁷ El hecho de que un gran número de retablos pintados en la zona se encuentran dedicado a San Juan Nepomuceno puede dar a entender el protagonismo que se le quería dar al santo dentro de los templos, ello en contraste a los pocos fondos que disponían en algunas poblaciones, lo cual anulaba la posibilidad de hacer retablos de talla. Posteriores investigaciones en torno a estos aparatos pictóricos podrán afirmar o descartar esta premisa.

Dentro de este tenor es necesario anotar que la Catedral, lugar de donde generalmente devenían todas las novedades, empezaba a generar un culto más fuerte a San Juan Nepomuceno, datándose su primera representación escultórica en el recinto durante el último tercio del siglo XVIII.¹¹⁸ Con esto se puede comprobar que

Tirado compartía las inquietudes devocionales que se iban fomentando desde las altas esferas del clero, al tiempo de profesar un genuino culto personal al santo de Pomuk, patente en que el mismo costeó tanto el colateral como la imagen de Nepomuceno en Tlatlauqui, cuya escultura, según los inventarios, era de mano de “Cora” (Il. 13).¹¹⁹

El gobierno de Tirado en Tlatlauquitepec se caracterizó por el desarrolló material de la parroquia, la cual aumentó diez varas, construyéndole coro y tribuna. Entre estos esfuerzos sobresale la edificación de un nuevo “colateral mayor”, estrenado el 9 de diciembre de 1777.

para los templos angelopolitanos de la Concordia y Santo Domingo.

117. Para más información acerca del papel de San Juan Nepomuceno en esta época y el desarrollo de su devoción consultar: Jaime Cuadriello “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* volumen XXXIII, número 99 (otoño 2011): 137-179.

118. Patricia Díaz Cayeros “Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la Catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional” en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles* (México: Fundación Amparo-IIIE UNAM, 2012) 184.

119. Vargas “Diario de un cura” 106-107. Tal vez esta escultura se pueda identificar con una que sin advocación precisa se encuentra en la capilla de San Flaviano mártir, localizada a la entrada de dicha parroquia.

Ha de destacarse que del primitivo retablo se construyeron otros dos de menor tamaño que fueron colocados a la entrada de la iglesia:¹²⁰ uno dedicado a Nuestra Señora de la Soledad, cuyo santuario en la Angelópolis era celosamente administrado por la Catedral, y otro a San José, santo de su particular devoción y titular de la futura parroquia que Tirado presidiría en Puebla, mismo al que le dedicaría largos años extendiendo su devoción. Estas dos esculturas están registradas en los inventarios como factura de José Villegas de Cora;¹²¹ de ellas probablemente la de San José se conserva dentro de la capilla del Santísimo (Il. 14). La mencionada talla, a pesar de estar repintada, presenta algunas de las características propias del escultor, como lo son el movimiento de los ampulosos paños, naturalismo particularmente expresado en la construcción de manos –mismas que presentan venas– y expresión facial dulce y apacible. Todas estas características hermanan la pieza con otros trabajos josefinos salidos del taller de los Cora, como las esculturas custodiadas en el Sagrario de la Catedral, el templo de Capuchinas y el de San Cristóbal, todos en Puebla. Esta imagen es la primera conexión que existe entre Tirado y San José.



Il. 14. José Villegas Cora, *San José*, s. XVIII, Parroquia de Tlatlauquitepec, Puebla.

Todas estas obras debieron ser vistas y muy valoradas por el obispo Victoriano López Gonzalo durante su visita al curato en 1777, contándose que había llegado enfermo y que durante su estancia en Tlatlauquitepec había mejorado de salud, pasando “trece días muy gustoso y sólo instado de la Semana Santa se fue con grande sentimiento”. Definitivamente el encuentro entre Tirado y el obispo debió haber sido bastante grato, prueba de ello es que en enero de 1778, a escasos días de haber estrenado el colateral mayor, Tirado fue promovido a párroco de San José en Puebla,¹²² que a decir de la época era el mejor curato de la ciudad.¹²³

120. Vargas “Diario de un cura” 106.

121. Vargas “Diario de un cura” 106.

122. Vargas “Diario de un cura” 100.

123. Zahino “El Cardenal Lorenzana” 443.

Ya instalado en su nuevo puesto Tirado se dedicó a continuar la renovación del templo, obra que desde 1771 había comenzado su predecesor José de Ortega Moro con apoyo del comerciante José Felipe Saldaña.¹²⁴ Gracias a la datación de algunas pinturas se puede comprobar que Atanasio también colaboró arduamente en esta tarea, recurriendo a los artistas más importantes del obispado: el escultor José Villegas Cora y el pintor Miguel Jerónimo Zendejas (1720-1815). Con el primero Díaz y Tirado ya había entablado una relación previa como prueban las mencionadas esculturas de Tlatlauquitepec; sin embargo, es justo recalcar que Villegas Cora ya había trabajado con anterioridad en la parroquia capitalina cuando se encontraba al mando de José de Ortega, como lo testifica la mencionada renovación del santo titular en 1776. La coincidencia entre Tirado y Ortega se explica bajo la idea de un gusto clerical en común, cuestión sobre la que profundizaré al hablar de Zendejas.

Al escultor se le adjudica la talla de San Juan Nepomuceno que preside su propio retablo lateral en la parroquia (Il. 15).¹²⁵ La obra probablemente fue realizada durante el periodo de Atanasio: esto se argumenta bajo las premisas de la devoción que el clérigo profesaba al santo, cuestión arriba abordada, y la probable factura de los lienzos que la acompañan en el retablo (Il.16), atribuidos al mencionado Zendejas, pintor cuya producción en el templo es datable a partir de 1780.¹²⁶

Para finalizar este breve esbozo biográfico se deben resaltar algunos rasgos importantes de la personalidad de Tirado. En primer lugar su tendencia regalista, la cual le debió haber ganado el afecto de Fabián y Fuero y de López Gonzalo, responsables de su rápido acenso en el obispado. Gracias al Mercurio de España y a la Gaceta de México sabemos que el párroco hizo dos donativos para la causa del rey, uno en 1795 de 300 pesos¹²⁷ y otro en 1799 consistente en 100 pesos.¹²⁸ A ello se añaden las funciones devocionales para desagraviar a San

124. Neff "La escuela de Cora" 182.

125. Neff "La escuela de Cora" 185.

126. Los mencionados cuadros presentan el trazo y colorido propios de Zendejas, amén de que la forma de resolver la composición es similar a otras series de San Juan Nepomuceno firmadas por el pintor, verbigracia los lienzos de la Catedral o del templo de Santo Domingo.

127. S/A "Donativos hechos a S.M. por varios individuos de las Provincias Interinas de Nueva España y Reyno de Guatemala" *Mercursio de España*, Tomo II (Madrid: Imprenta Real, 1795) 487.

128. Manuel Antonio Valdez, "Continuación de las ofertas hechas por los Obispos y Personas particulares de dentro y fuera de esta Capital por vía de préstamo y donativo para las atenciones del Real Erario" *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España en los años de 1798 y 1799*, Tomo IX (México: Imprenta de Don Mariano de Zuñiga y Ontiveros, s/f) 343.



Il. 15. Atribuido al taller de los Cora, *San Juan Nepomuceno*, s. XVIII, Parroquia del Señor San José, Puebla.



Il.16. Atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas, *El martirio de San Juan Nepomuceno*, s. XVIII, Parroquia del Señor San José, Puebla.

José por la invasión francesa a España en 1795¹²⁹ y la efectuada en 1808¹³⁰ para rogar por la restitución de Fernando VII al trono, lo que claramente demuestra el compromiso férreo que el cura tenía con la causa real. A estas celebraciones regresaré más adelante.

También vale la pena señalar su breve pero importante incursión en las letras, esto gracias a la publicación de dos sermones josefinos de su autoría: El Sermón panegírico que en la plausible y festiva Imperial Coronación del Santísimo Patriarca Señor San Joseph... publicando en la imprenta del Seminario Palafoxiano en 1789 y el Sermón panegirico moral que

129. José Atanasio Díaz y Tirado, *Sermón panegírico moral que el veinte y ocho de octubre del año de mil setecientos noventa y quatro, y ultimo del solemne novenario de desagracios, que con el motivo de las actuales Guerras contra los Franceses dedicaron los Parroquianos de Sr. S. Joseph a su Santísimo Protector y Patriarca en su Iglesia Parroquial* (Puebla: Imprenta Palafoxiana, 1795).

130. "Invitación para el novenario al Patriarca Señor San Joseph con el fin de restituir a su trono a Fernando VII", 1808, Biblioteca Palafoxiana. Sin ubicación.

el veinte y ocho de octubre del año de mil setecientos noventa y quatro y último del solemne novenario de desagravios... editado en 1795 por la misma casa Palafoxiana. Ejemplares de ambos impresos se conservan en la biblioteca José María Lafragua de la Benemérita Universidad de Puebla.

Ambos textos no sólo ayudan a entender la devoción y promoción del culto a San José, sino que dan a conocer su pensamiento en torno a la imagen, preocupación en la que debió haber reparado durante las renovaciones que hizo en los templos a su cargo:

Las imágenes sagradas son mudos predicadores, que nos enseñan: ya una la humildad, ya otra la penitencia, ya otra el martirio por la fe: ya todas, finalmente, la religión y la caridad; virtudes que execran los herejes, como a los mismos santos.¹³¹

Es así como el audible y afamado panegirista buscaría a su mudo pero elocuente homólogo, personaje que encontraría encarnado en el genio de Miguel Jerónimo Zendejas: pintor digno de la empresa devocional que emprendería y para la cual aplicaría el universal y poderoso recurso de la imagen.

El artista

Acerca del mítico Miguel Jerónimo Zendejas, probablemente el pintor poblano más reconocido y de mayor impacto en la Angelópolis virreinal, mucho se ha escrito, desde las románticas páginas que llenaran Manuel Payno¹³² y Bernardo Olivares¹³³ con las anécdotas contadas por José Manzo, hasta el acucioso estudio que en torno a la pintura de El almacén publicó recientemente Lucero Enríquez.¹³⁴ Queda fuera de los límites de este artículo la realización de un nuevo bosquejo biográfico-artístico del celebrado artista; sin embargo, creo pertinente proponer una serie de ideas que ayudan a entender el papel que tuvo en la sociedad de su

131. Díaz y Tirado, "Sermón panegírico moral que el veinte y ocho de octubre..." 24.

132. Manuel Payno "Pintores célebres. Miguel Jerónimo Zendejas" en *El álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras*, tomo I (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1849) 224-227.

133. Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1987) 97-98.

134. Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos, pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797* (México: UNAM-INAH, 2012).

tiempo, generando un gusto en torno al cual se fue desarrollando el arte de la pintura en la región.

Como ha reflexionado Enríquez, la inquietud de Miguel Jerónimo por el arte debió haber empezado en la tienda de estampas que su padre Lorenzo abrió a su regreso de Roma, donde había emprendido un viaje como mozo del jesuita Juan Antonio Oviedo.¹³⁵ Si bien el pintor sólo convivió once años con su progenitor¹³⁶ —a causa de su prematura muerte en 1731— este debió de haber dejado una honda huella en su personalidad y en el oficio que posteriormente desempeñaría. Años después Miguel bautizaría a su hijo, también pintor, con el mismo nombre de su padre: Lorenzo.

Los primeros biógrafos de Zendejas mencionan que trabajó en los talleres de diversos pintores, como lo fueron José Gregorio Lara (s/f), José de Priego (s/f), Pablo José de Talavera (s/f) y José Joaquín Magón (activo entre 1742 y 1764).¹³⁷ Desgraciadamente, de los primeros tres artistas no existen estudios concretos ni catálogos que permitan ahondar en estas aseveraciones. La relación entre Magón y Zendejas es más que evidente al comparar sus producciones pictóricas, pudiéndose apreciar que con este maestro definió su quehacer artístico. En dicho obrador, Miguel Jerónimo aprendió lo que constituía la tradición pictórica poblana, misma que había sido revitalizada por su maestro gracias a la influencia de la pintura de la ciudad de México, ejercida por la llegada de gran cantidad de obras de José de Ibarra y, en menor medida, de Miguel Cabrera.¹³⁸

Según los mismos datos de Payno y Olivares, Zendejas estuvo en el taller de Magón como oficial, papel que debió de haber desempeñado a partir de 1750, cuando aquél ya empezaba a constituirse como uno de los pintores por excelencia del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu,¹³⁹ papel que también fue ejercido por Luis Berrueco y, al parecer, por

135. Enríquez “Un almacén de secretos...” 156.

136. El año de nacimiento de Zendejas se sabe gracias a un documento militar encontrado recientemente: AGMP, “Filiaciones del nuevo regimiento e infantería de la Puebla, compuesto por dos batallones, hecha por el mariscal de campo Don Juan Fernando de Palacios en el día diez y nueve de septiembre de mil setecientos sesenta y cinco...” 321.

137. Enríquez “Un almacén de secretos” 159.

138. Tanto a cercanía de Magón con Zendejas como la llegada de pintura de la capital y su impacto ya han sido estudiadas previamente en: Andrade “El pincel de Elías” 87-88.

139. Andrade “El pincel de Elías” 88.

Gaspar Muñoz de Salazar.¹⁴⁰ Es justo en este momento que Zendejas debió haber tenido su primer acercamiento con la obra que, a mi parecer, catapultaría su carrera: la decoración de la bóveda del convento de Santa Rosa de Lima.

La tradición ha establecido que originalmente este encargo fue encomendado a José Joaquín Magón por el mismo obispo Domingo Pantaleón y que Zendejas había trabajado en él como su oficial;¹⁴¹ sin embargo, recientemente se localizó una inscripción de la época en una de las bancas del coro, la cuál apunta que la bóveda fue pintada por Miguel Jerónimo Zendejas en 1758 con la limosna del obispo de sísmo Miguel Anselmo Álvarez de Abreu.¹⁴² En mi opinión parte del coro fue comenzada por Magón, en específico creo que los lienzos del retablo central y los que decoraban el arco fajón, en los cuáles se observan varios santos dominicos, salieron de su pincel; mientras que los enormes cuadros de la pasión de Cristo y la reclamada bóveda –que pareciera ser una reinterpretación de la cúpula catedralicia de Villalpando– presentan todo el estilo con el cual Zendejas se haría famoso.¹⁴³ Desconozco las razones por las cuales Magón no finalizaría el trabajo, ya que su presencia en las mencionadas obras del arco hacen creer que originalmente él se encargaría de la bóveda; tal vez el delicado estado de salud del artista, causado por la epilepsia, le impidió efectuar una obra que implicaba cierto esfuerzo físico.¹⁴⁴

Parece ser que esta proeza pictórica fue la que le dio fama a Zendejas, generando un hito en su incipiente carrera –su lienzo más temprano es de 1754–¹⁴⁵ al tiempo de generarle uno de sus grandes orgullos profesionales; como prueba de esto hay varias circunstancias que parecen dar lógica a la premisa. En primer lugar la firma plasmada en la banca, cuya loca-

140. El retrato del Obispo Domingo Pantaleón que se conserva en la galería episcopal ostenta la rúbrica “Muñoz de Salazar”. Agradezco a Pablo Amador y Andrés De Leo por el dato de la firma.

141. Francisco de la Maza “Una pintura de la ilustración mexicana” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Volúmen 8, número 32 (1963): 40.

142. Jimena Pérez Dib “Estudio sobre la autoría de la bóveda del coro alto de la iglesia de Santa Rosa de Lima en Puebla, atribuidas a Miguel Gerónimo Zendejas” (Tesis de licenciatura: UDLAP, 2010) s/p. También viene referido en Amador “Relaciones artísticas” 362.

143. El templo de Santa Rosa, al igual que otros inmuebles de la ciudad, sufrió graves daños debido al sismo de 1999, razón por la cual las pinturas de la bóveda fueron removidas de su sitio original. Actualmente los lienzos se encuentran almacenados en el que hasta hace poco era Museo de Artes Populares, otrora convento de Santa Rosa.

144. Acerca del mal que padecía Magón se habla en Andrade “El pincel de Elías” 60-68.

145. Me refiero al par de lienzos de *El patrocinio de la Virgen* y *El patrocinio de San José* que se encuentran en la parroquia de Tamazulapan, Oaxaca.

lización debe obedecer al deseo del pintor porque su autoría fuera visible. Otra noticia que parece convalidar lo dicho la da José Manzo, quien afirmó que el obispo visitaba todos los días a Zendejas para supervisar las obras del coro,¹⁴⁶ si bien esto se antoja imposible, es necesario recalcar el papel central que ocupó este encargo desde las primeras biografías del artista escritas con los datos que sus discípulos habían transmitido de boca en boca.¹⁴⁷ Finalmente, el hecho de que Zendejas destinará como su última morada el templo de Santa Rosa indica el profundo significado que este lugar tenía para él, tal vez a causa de que ahí comenzara el éxito de su carrera.

Probablemente, el encumbramiento de Zendejas se dio bajo el amparo del obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, ya que aparte del coro hay otras dos obras más que Zendejas realizó en honor a Domingo Pantaleón por posible mediación de su sobrino: el lienzo del *Martirio de San Pantaleón* pintado en 1760 para la iglesia de los Reyes Tlanichicolpan¹⁴⁸ y la pira al corazón del obispo, ejecutada para el mismo convento de Santa Rosa en 1764. Justo en estos mismos años Magón disminuyó su trabajo para el clero secular, concentrándose en la gran cantidad de encargos que la orden de los carmelitas le diera en los diversos conventos de la región. Pareciera que a partir de la decoración de la bóveda de Santa Rosa y la realización de otros trabajos patrocinados por el obispo auxiliar, Zendejas se coronó como el nuevo pintor episcopal, favor del que gozaría hasta el final de sus días.

La importante presencia que Zendejas tuvo en su época nos puede ayudar a entender parte del quehacer pictórico de la región poblana durante la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX. Como ha mencionado Lucero Enríquez, Miguel Jerónimo desempeñó el papel de pintor episcopal, es decir, el artista encargado de ejecutar las empresas pictóricas del obispo y sus allegados.¹⁴⁹ Si bien no existen testimonios que prueben la existencia oficial de este cargo, la gran cantidad de tareas que ejecutaran ciertos pintores para tan importante cliente los acredita de esta manera. Partiendo de este punto es pertinente desarrollar

146. Francisco de la Maza “Una pintura de la ilustración mexicana” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen VIII, número 32 (1963) 40.

147. El acontecimiento es mencionado por Manuel Payno, quien probablemente lo tomara de alguno de los alumnos o conocidos de Zendejas. Citado en: De la Maza “Una pintura” 40.

148. Este cuadro fue dado a conocer en: Amador “Relaciones artísticas” 354-355. En el mismo recinto también se encuentra una pintura de San José que podría ser del mismo pincel de Miguel Jerónimo Zendejas, apreciación que se tendrá que estudiar con mayor detenimiento en un posterior estudio.

149. Enríquez “Un almacén de secretos” 159-160.

otro concepto que explica la consecuencia directa de la fama de estos artistas: me refiero a la creación de un “gusto clerical”.

La contratación continua de un determinado artista por parte del obispo y sus cercanos no sólo demostraba la consideración y cercanía entre cliente y artífice; mediante este mecanismo el alto clero sancionaba un gusto y una forma de realizar las obras, acorde a la continua preocupación que la iglesia mostraba en torno a la creación de imágenes que guardaran el decoro y la corrección.¹⁵⁰ Por medio de los artistas oficiales es que se podían marcar pautas visuales para la realización de cuadros (Berruecos, Magón y Zendejas), esculturas (Villegas Cora y su taller), grabados (José de Nava), platería (saga de los Larios) y demás objetos de la misma índole, al tiempo de promover un sentido estético que generalmente devenía de la mitra -cuyo epicentro era la Catedral-, el cual era absorbido tanto por los sacerdotes y órdenes religiosas como por el ámbito civil.

Es así como el éxito con el obispo y sus allegados generalmente garantizaba renombre dentro del ambiente clerical de la región. Los curas de templos, parroquias y capillas, localizadas tanto en las grandes ciudades como en las poblaciones, buscarían al mismo artista para desempeñar sus obras más importantes, generándose así toda una cadena de promoción cuyo último eslabón serían los mismos feligreses, quienes al observar las obras ejecutadas en sus respectivas iglesias buscarían emular el mismo resultado tanto dentro de los templos como en sus propias casas. A dicho proceso –que merece ser estudiado con mayor profundidad– es a lo que llamo “gusto clerical”, debido a que su germen y desarrollo se da dentro de los diferentes estratos de la Iglesia, entendiendo que en ella había una gran diversidad que incluía tanto clero regular como secular, mismo que a su vez se dividía en alto y bajo clero. Dentro de esta última categoría existía la posibilidad de ascenso, el cual dependía tanto de capacidades personales como de relaciones; prueba de esto es el mencionado José Atanasio Díaz y Tirado, quien después de haber encabezado algunos curatos rurales pudo obtener la titularidad de la parroquia de San José de Puebla.

El concepto se puede desarrollar en la Angelópolis de la segunda mitad del siglo XVIII bajo la sombra de los dos artistas más importantes del momento: José Villegas Cora –y su taller– para el caso de la escultura y Miguel Jerónimo Zendejas para la pintura. Estos dos

150. Verbigracia el aquí estudiado ejemplo del obispo Francisco Fabián y Fuero.

personajes fueron los próceres por excelencia en sus respectivas artes, generando a través de la sanción episcopal y su difusión por medio del clero, una red de clientes que les daba presencia en diversos sectores de la sociedad.

En el caso de Zendejas se puede ejemplificar esta idea mediante la gran cantidad de patronos de diversa índole con los que trabajó: el clero secular –desde la misma Catedral hasta curas de parroquias e iglesias menores–, clero regular –los grandes series encargadas por las monjas de Santa Mónica y por los padres de San Felipe Neri–, Cabildo y poder civil –el arco triunfal en honor a Fernando VII y la decoración del Teatro Principal– y encargos particulares –los patrocinios de San José y la Virgen a la familia Munuera–. Todos estos sectores conforman las redes clientelares que entretejió el pintor gracias a su talento e influencias.

Al tiempo de que Zendejas iba ganando fama y posición, la representación de otros pintores en empresas importantes iba en franco descenso; inclusive la pintura de la capital, que había tenido importante presencia en Puebla durante la primera mitad del siglo XVIII, va a dejar de ser consumida de forma frecuente o relevante, encontrándose que de artistas tan importantes como José de Alzibar o José de Paez solo habrá encargos muy particulares y, generalmente, relacionados con la imagen de la Virgen de Guadalupe y las ventajas que los pintores de la ciudad de México tenían para generar “copias fieles de la original”. Zendejas y su adaptación del gusto local habían dominado y acaparado el mercado angelopolitano.

Las consecuencias del “gusto clerical” no terminan aquí. El liderazgo del artista en un amplio sector social también generaba que su radio de influencia se extendiera más allá de los alumnos, provocando que un gran número de artífices de primera mano o de carácter local buscaran emular con sus propios recursos el resultado final del reconocido maestro, esto con la intención de ganar más clientes y ser parte de el gusto imperante. Para el caso de Miguel Jerónimo –amén de la gran cantidad de cuadros de distintas calidades que intentan copiar sus creaciones– se cuenta con tres anécdotas que ilustran perfectamente este proceso, mismas que son recogidas por la pluma de Bernardo Olivares Iriarte.

La primera viene referida en su relato acerca del “Tata Nicolaito”, un pintor miserable que se ganaba la vida pintando “Almas de la Virgen”, representación mariana que gozó de gran popularidad en la Puebla de finales del siglo XVIII y principios del XIX. En una parte de la historia, Olivares menciona que una vez el discípulo del Tata le preguntó si ya había

visto las nuevas obras de Zendejas, a lo que le contestó que ya las había observado y que lo que más le gustaba de ellas era el color, afirmando que si contaran con los mismos materiales podrían igualar las obras del aventajado pintor.¹⁵¹

El otro relato breve al que haré referencia es el titulado *Condescendencia sin ejemplo*, en el cual se cuenta la historia de otro desafortunado pintor que al tratar de vender sus lienzos se encontraba con la misma respuesta: si fuera obra de Zendejas la compraría. La frustración del desconocido artista llegó al punto de hacerlo buscar al mismo Miguel Jerónimo, pidiéndole permiso para firmar sus obras con su nombre, petición que en el relato fue aprobada por el celebrado pintor.¹⁵² Finalmente el propio Olivares, al escribir la biografía del también pintor José Julián Ordoñez, cuenta que el mencionado artista hizo un cuadro del martirio de San Lorenzo, que por su calidad le pareció a José Manzo ser de Zendejas.¹⁵³

Lo anterior permite percatarse del determinante papel que Zendejas ejerció en las artes, capitalizando diversos tipos de clientes que le permitían una presencia global dentro de la región; ello al tiempo de que, a consecuencia de la fama, su creatividad y forma de pintar se convirtieran en la brújula que guiara el derrotero estilístico de su época. Entendiendo el fenómeno del gusto por la pintura de Zendejas desde una perspectiva global y social, bien podría aplicarse lo que menciona Pierre Bourdieu: “[La disposición estética] es también una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina objetivamente en la relación con expresiones no engendradas a partir de condiciones diferentes”.¹⁵⁴ Es decir, la contratación de determinado artista o pintor para una tarea no sólo reflejaba una consonancia ideológica, sino la búsqueda por una cohesión de las élites que, a través de un refinado gusto unificado, marcaban su alta jerarquía. Los esfuerzos de sectores sociales más bajos por contratar al mismo artista o a uno con estilos similares, entendiendo esto desde márgenes de percepción muy amplios, también demostraba el intento de emulación del gusto y, por ende, la búsqueda o simulación de una posición más elevada.

151. Olivares “*Álbum Artístico 1874*” 10.

152. Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico*, 106. Consultado el 16 de julio del 2015 <https://archive.org/details/VaultA19800254c>

153. Bernardo Olivares “*Álbum Artístico*” 14.

154. Citado en: Enríquez “Un almacén...” 206

La empresa pictórica en San José

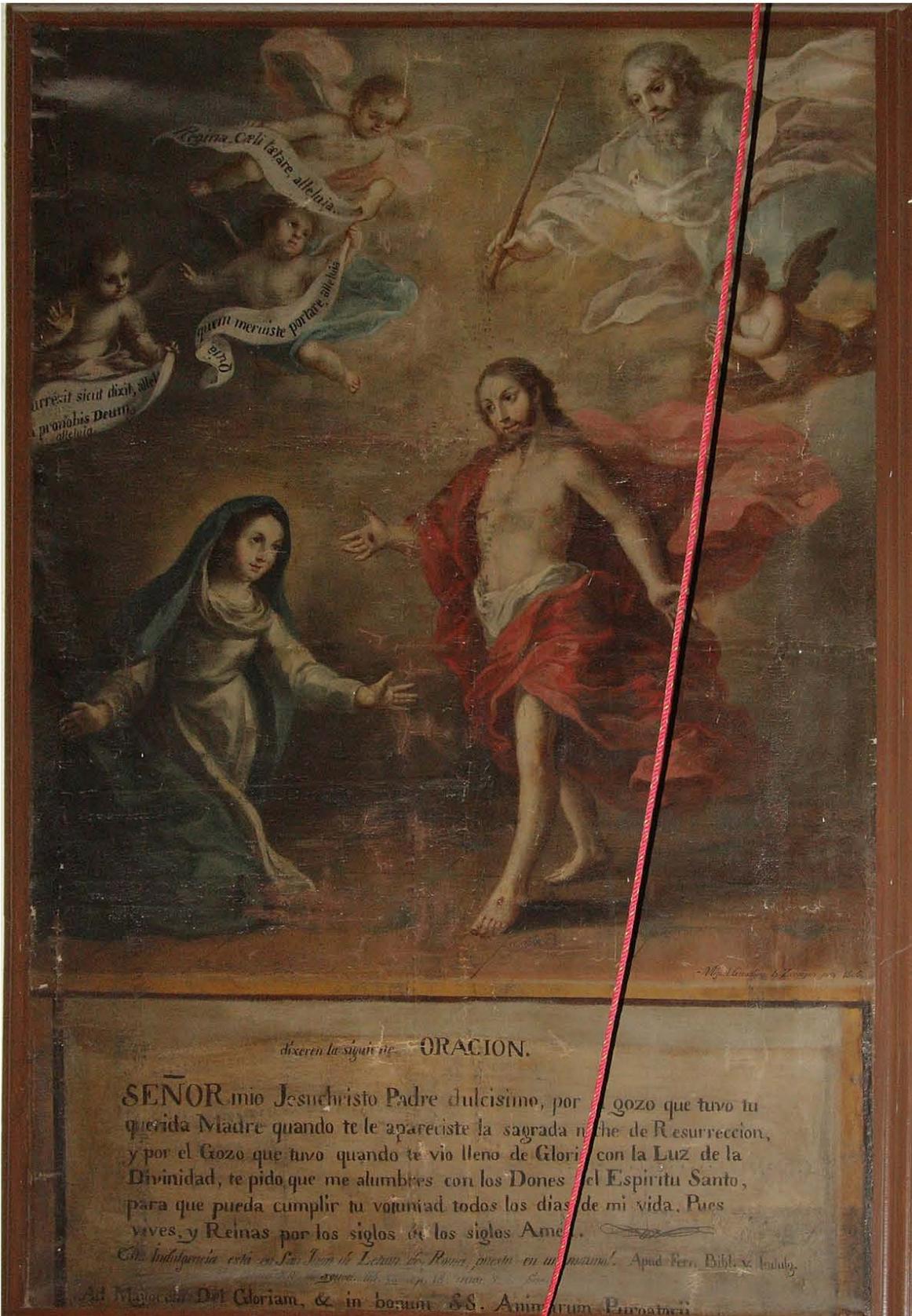
Tras haber esbozado estos conceptos, es que se puede regresar al encargo de Atanasio Díaz y Tirado y comprender la magnitud de su proceso renovador en San José, ya que al ser propietario de la parroquia más importante de la ciudad, era lógico pensar que para su remodelación buscara al artista más afamado del obispado, emblema del gusto clerical del momento. Debido a la importancia y particularidad de la empresa pictórica, Tirado y Zendejas debieron haber trabajado de forma muy cercana.

La colaboración de Zendejas con Tirado presenta diferentes fechas, mismas con las que se pueden reconstruir dos periodos diferentes: uno que comprende de 1780 a 1784 –con pinturas firmadas en 1780, 1781, 1782– que sería propiamente el de renovación integral del templo; dentro de este periodo debe rescatarse que el mismo pintor trabajó en 1784 para la capilla de Jesús Nazareno, anexa a la parroquia, bajo el patrocinio del capellán José Mariano Márquez.¹⁵⁵ El segundo momento sería en 1806 con el encargo del lienzo de La aparición de Cristo resucitado a la Virgen (Il. 17), obra de carácter independiente que parece ser un encargo aislado del cura, quien buscaba promover la devoción a este pasaje agrediano mediante el cuadro y la oración escrita en él, la cual, como reza la cartela, concedía indulgencias.¹⁵⁶

Si bien muchas de las obras ejecutadas por Zendejas en la parroquia son el reflejo de la ideología que Tirado dejara en sus escritos, como se verá más adelante, lo cierto es que el pintor y su intelecto jugaron un papel de primera mano a la hora de resolver los lienzos. Al hablar del mismo Zendejas, Lucero Enríquez, siguiendo las pautas de Emile Mâle, señala que “los artistas estaban al servicio de quienes los contrataban: iglesias, conventos, canónigos, cofradías; eran estos quienes decían el que y el como”; más adelante sentencia que a la figura

155. El investigador Pablo F. Amador se encuentra preparando un estudio acerca del culto a Jesús Nazareno, mismo dentro del cual se analizarán las obras realizadas para la capilla.

156. Dixerem lo siguiente. Oración. Señor mio Jesuchristo Padre dulcísimo, por gozo que tuvo tu querida Madre quando te apareciste la sagrada noche de Resurreccion, y por el gozo que tuvo quando te vio lleno de Gloria con la Luz de la Divinidad, te pido que me alumbres con los Dones del Espiritu Santo, para que pueda cumplir tu voluntad todos los dias de mi vida. Pues vives y Reinas por los siglos de los siglos Amen. Esta Indulgencia está en San Juan de Letrán de Roma, puesta en un marmol. Apod Ferr. Bibl v. Indulg. [ilegible]. Ad Mayorem Dei Gloriam, & in bonum SS. Animarum Purgatorii.



Il. 17. Miguel Jerónimo Zendejas, *Aparición de Cristo resucitado a su madre*, 1806, Parroquia del Señor San José, Puebla.

del pintor “no era frecuente que se le diera carta blanca para la invención”.¹⁵⁷ En este trabajo abordaré el proceso creativo de Zendejas desde una óptica distinta.

Creo que si el pintor no determinaba el qué, privilegio propio del cliente, sí dictaba el cómo. Justo la forma de resolver las temáticas de un cuadro –que podían ir desde la sencilla representación devocional de un santo hasta un complejo aparato alegórico– era lo que generaba que un artista se hiciera del favor de sus clientes. Mediante la aplicación de una serie de códigos –dentro de lo que se incluyen cuestiones básicas como lo son composición, dibujo, iluminación y colorido– se generaba un lenguaje plástico; determinado tanto por la tradición visual del medio como por la apropiación e interpretación personal que de esta hacía el artista. Gracias a dicho proceso el cliente encontraba un vehículo correcto por el cual expresar sus ideas. En este tenor cabe destacar que la extensión y predominio del mencionado “gusto clerical” fomentó la creación de un lenguaje plástico común, apto para ser aplicado y entendido en diversos sectores sociales, eso sí, a diferentes niveles.¹⁵⁸

Es así como Zendejas, al igual que gran cantidad de artistas, creó una serie de fórmulas que aplicaba y modificaba según el resultado buscado. Como ejemplo quisiera analizar el caso de cuatro imágenes de San José que hiciera Miguel Jerónimo, al parecer producto de encargos domésticos; tres de estas obras se encuentran en colección particular (Ils. 18.1, 18.2 y 18.4) y otra en el Museo Universitario Casa de los Muñecos (Il.18.3).

En las cuatro obras se observan características plásticas semejantes, mismas que hacen patente el estilo propio del pintor y su taller; inclusive el rostro de San José es tan parecido en los cuatro casos que podría plantearse la existencia de una calca de la cual salieran estos encargos domésticos en serie. Si bien el estilo de las pinturas permite homologarlas bajo la factura de un taller, situación deseable si se habla del consumo de determinado pintor como parte de un gusto social con el que comulga el cliente, las diferentes actitudes del Niño Dios que presenta el santo permiten establecer diferencias discursivas que probablemente fueron propuestas por el mismo Zendejas. Mientras que en los dos primeros casos el infante permanece dormido en el regazo de su padre, recordando el sueño premonitorio de la pasión y el importante papel que tendría San José para el cumplimiento del misterio de la salvación; en

157. Enríquez “Un almacén de secretos” 186.

158. La multiplicidad y complejidad de fuentes con las que se construyó la pintura virreinal poblana puede ser considerada como una de sus señas de identidad.



Il. 18.1. Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, s. XVIII, colección particular.



Il. 18.2. Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, 1801, colección particular.



Il. 18.3. Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San José*, s. XVIII, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla.



Il. 18.4. Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San José*, s. XVIII, colección particular.

las otras dos obras el niño, a través de su gestualidad, parece invitar al espectador a ponerse bajo la protección de José, como el mismo lo hiciera en Belén y Egipto.¹⁵⁹

Estas diferencias debieron ser establecidas por el propio artista, quien gracias a su papel de “pintor cristiano y erudito” tenía los conocimientos teológicos para establecer líneas discursivas incluso en cuadros que, aparentemente, tienen un carácter más sencillo y meramente devocional. Probablemente estos pequeños detalles, que en sí mismos constituyen una probanza de las capacidades intelectuales del artífice, fueron parte de ese gusto que Zendejas logró vender al clero y a la sociedad, quienes lo consolidaron como el principal pintor regional de su época.

Es bajo estas premisas que debe entenderse el trabajo en conjunto de Díaz y Tirado con Zendejas. El clérigo generó el discurso (qué) plasmado en los cuadros; esto al tiempo que el pintor, quien para ese entonces tendría más de treinta años de experiencia, aportaría las soluciones formales (cómo), basándose tanto en sus conocimientos técnicos como teóricos. Habiendo visto lo anterior toca abordar los dos lienzos en los que sostengo trabajaron en conjunto tanto el párroco de San José como el pintor episcopal. Estas pinturas podrían ser calificadas como las más ricas y complejas obras josefinas de la Puebla Virreinal, notable ejemplo del tándem en la generación de una empresa pictórica.¹⁶⁰

159. Es necesario acotar que ambos modelos ya eran conocidos y difundidos en su tiempo; sin embargo, en el juicio e intelecto del pintor recaía la tarea de como emplearlos.

160. Como ejemplo de estas empresas entre clero y pintores se puede citar el estudiado caso de Francisco Martínez y los jesuitas: Luisa Elena Alcalá. “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, en *Anales del Museo de América* 7 (1999): 175-187. También se encuentra el estudio en torno a la creación de una imagen de la Virgen del Carmen entre un fray Francisco de Jesús María y el pintor Andrés López: Fray Francisco de Jesús María y Andrés López, *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen 1794*, Estudio preliminar Jaime Cuadriello (México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Honorable Ayuntamiento de Morelia, 2009). Para un caso poblano consultar: Andrade “El pincel de Elías”.

3.1. La Alegoría del Patrocinio Universal de San José: del texto a la imagen

Dentro del proyecto renovador encabezado por Díaz y Tirado en la parroquia de San José destacan dos obras de temática poco común y composición compleja; me refiero al pendant de enormes lienzos que representan la Alegoría del Patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre España (Il. 19) y la Alegoría del Patrocinio Universal de San José (Il. 20), realizados en 1781 bajo el trazado intelectual de Tirado y el pincel de Zendejas. En estas obras se dejan ver el pensamiento político-devocional del párroco y la destreza compositiva del pintor, quien resolvería el reto a través de la utilización de diversas fórmulas y composiciones, tanto propias como ajenas, logrando transformar el complejo y rico mensaje de Tirado en imágenes elocuentes y llenas de emotividad.¹⁶¹

En primer lugar es necesario esbozar algunas líneas acerca del cuadro immaculista, esto con el fin de contextualizar la tela josefina que es objeto central de este epígrafe. El lienzo mariano conmemora las políticas que Carlos III implementara en torno a la devoción de la Inmaculada Concepción: el patronato pontificio de dicha advocación sobre España en 1760 –a través de la bula *Quantum Ornamenti*–,¹⁶² la concesión del oficio propio de la Inmaculada en los reinos de España y la inclusión del título Mater Immaculata en las letanías de la Virgen, estos dos últimos hechos celebrados prolijamente por el obispo Fabián y Fuero mediante un edicto publicado en 1767.¹⁶³

Dominando el cuadro está la imagen de la Inmaculada Concepción tomada de una composición de Mateo Cerezo que fue llevada al buril por Juan Antonio Salvador Carmona,¹⁶⁴ el hecho de que este importante artista se desempeñó como uno de los grabadores de Cámara de del Rey¹⁶⁵ hace pensar que la elección de un modelo de la corte pudiera tener tintes polí-

161. Por desgracia no se sabe dónde se localizaban originalmente los cuadros.

162. Sergi Domenech García “La Imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales” (Tesis de Doctorado: Universitat de València, 2013) 388.

163. Fuero “Colección de Providencias” 294.

164. Domenech “La imagen” 389.

165. Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del Virrey, iconografía del poder en la Nueva España* (Valencia: Universitat Jaume I, 2003) 58.



Il.19. Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre España*, 1781, Parroquia del Señor San José, Puebla.

ticos. Bajo la Virgen, compartiendo primer plano con ella, se encuentran las figuras del Papa Clemente XIII y de Carlos III, investido convenientemente con la banda de la Orden que el fundó en 1771 bajo el patronato de la Inmaculada. Complementado la escena se divisa, en el extremo izquierdo, un grupo de niños que corren hacia María mientras la aclaman; del lado contrario, el del monarca, hay un conjunto de personajes que bien pueden sintetizar el rico mosaico social español: un clérigo, un mendigo, un mulato, una mujer enlutada y un indígena. Todos los personajes de diferentes calidades se encuentran unificados bajo una misma súplica: *Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoribus nunc & in hora mortis nostrae amen*.¹⁶⁶

La pieza más compleja de este pendant de cuadros es la dedicada a San José, probablemente debido a la titularidad del santo sobre el templo y al particular y rico discurso que, supongo, Tirado quería exponer acerca de una de sus empresas devocionales más prolijas. El

166. Santa María Madre de Dios ruega Señora por nosotros los pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte amén.



Il.20. Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del Patrocinio Universal de San José*, 1781, Parroquia del Señor San José, Puebla.

tema del cuadro retrata una de las doctrinas josefinas más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII: el patrocinio universal de San José, misma que ya se había enunciada para el caso de la pintura del templo de La Soledad. Para establecer este concepto, así como algunos sucesivos, utilizaré el libro del sacerdote mexicano José Ignacio Vallejo que bajo el título de *Vida del Señor San Josef* se publicó en Cesena el año de 1779; en el referido texto se enuncia que:

En la Santísima Virgen María dio (a) el Hombre Dios una madre universal á los mortales, tomando la posesión en nombre de todo el Evangelista (b) San Juan, y en el amable Esposo de la Madre de Dios le fue dado el linaje humano por benignísimo padre aque mismo Josef, que fue escogido para tutor, y padre del Verbo Humanado. Que es decir, que el patrocinio del Sr. San Josef es un patrocinio de Padre, que se estiende tanto, como la paternidad, que comprehende, y abraza á todos los hombres. (c) Por esta gracia, con que Dios se dignó de honrar a los mortales, se debe creer, que el patrocinio del Sr. San Josef es Universal, así por las personas, a quien se dirige, como por los beneficios, que alcanza del cielo, sin excepción de necesidades.¹⁶⁷

167. José Ignacio Vallejo, *Vida del Señor San Josef* (Cesena: Imprenta de Gregorio Biasini, 1779) 236-237.

Para resolver este complejo concepto y agregar otros de igual carácter, el autor hizo un despliegue de personajes y acciones que encarnan las principales virtudes del santo para con la humanidad. En primer término se observa al propio San José sentado en un orbe, acto que simboliza en palabras de Vallejo que "...las influencias de su protección se extienden por el globo de la tierra, alumbrando y haciendo bien a todos sus habitantes..."; es decir, la representación del mundo recuerda los alcances globales del protectorado josefino.

El santo sostiene en su diestra al Niño Dios sobre un paño, el cual impide el contacto físico con el Infante. Este acto puede recordar el papel que San José tenía como ejemplo a los sacerdotes, ya que según Pablo Señeri en cita de Vallejo "Lo toman (ch) por su Abogado los Sacerdotes, para aprender del mismo Santo aquel respeto, con que deben mirar á Dios, cuando lo tienen en sus manos en el tremendo Sacrificio del altar". La utilización de esta delicada tela para sostener a Cristo recuerda al humeral o paño de hombros que utilizan los sacerdotes al portar la custodia con el Santísimo Sacramento. A pesar de este detalle, la interacción entre San José y su Hijo es entrañable y familiar: el intercambio de miradas entre ambos personajes genera un tono intimista que contrasta con la grandilocuencia de la escena. En esta sacra conversación San José propone y el Niño dispone, esto es inteligible gracias a la gestualidad con la que fue resuelta la celebrada idea del particular éxito de la intercesión de José frente a Cristo, cuestión explicada por el mismo José Atanasio de la siguiente forma:

Las leyes de a naturaleza exigen que el Padre mande al Hijo, y cumpliendo Joseph con estas leyes, manda al mismo Dios como á su Hijo y el mismo Dios le obedece como á Padre. Dios le manda á Joseph (como á todos) que sea obediente al orden de la naturaleza, y obedeciendo Joseph esta ley natural, manda en el mismo Dios, y lo tiene sujeto á su obediencia: Erat súbditus illis, Si admirais acaso este privilegio exorbitante que obtiene Joseph por el mérito de su obediencia, solicitad su admiración, y también conseguireis de Dios que haga Vuestra Voluntad.¹⁶⁸

Es así que mediante la expresión de franqueza y cercanía entre los personajes se dejaba clara la dulce doctrina de la obediencia mutua entre Padre e Hijo, misma que aseguraba el éxito de la intercesión del santo. En el mencionado diálogo José le presenta a Jesús las peticiones de un grupo de personajes que explican la universalidad de su patrocinio. En primer lugar se encuentra la representación de la Iglesia, quien proclama "Protector meus tu es"¹⁶⁹ –frase tomada del libro de los Salmos 39, 18–, recordando con esto la idea del protectorado

168. Tirado "Sermón panegírico moral" 18.

169. Tú eres mi protector.

de San José sobre la misma institución. Si bien la proclamación oficial de este título no se dio hasta 1870, la idea del patrocinio josefino sobre la Iglesia Universal data desde los tiempos de Juan Gerson (1363-1429), quien a decir de Giuseppe Antonio Patrigniani propuso la idea bajo las siguientes circunstancias:

...por donde dixo con grande acierto Gersón en presencia del Concilio de Contancia, que para poner remedio del mal, que por el scisma formidable amenazaba al Occidente, se promovieran los cultos, y se invocara el Patrocinio de aquel Josef, que es como una estrella, que anuncia la serenidad entre las tempestades: pues habiendo sido Tutor, y Custodio de Cristo, debe serlo también de todo el Cristianismo. Aprobó el Concilio el nobilísimo pensamiento de Gersón, y la Iglesia comenzó á mirar á San Josef, como a su universalísimo protector.¹⁷⁰

La representación de la Iglesia se encuentra revestida de pontifical e inclinada en un fastidioso sobre el que descansa el libro de los Siete Sellos –símbolo del inminente apocalipsis humano– el cual se mantiene cerrado gracias a la sobreposición de la Eucaristía. Esta unión de San José y el Santísimo Sacramento con fines de amparo a la humanidad fue señalada en un sermón poblano de 1675 titulado *Demonstración Alegórica del esclarecido Patriarca Señor San Josef y del SS Sacramento*, de donde se recoge lo siguiente:

Pero por nuestro Señor San Josef y por el Santísimo Sacramento, no experimentamos estos males, ante si, tocamos muchos bienes; porque al herir en las nubes del ayre los rayos del Sol de la Eucharistia, que tan certero dispara Josef, las reduce, ya vencidas, a que se nos muestren gloriosas, alumbrandonos su luz, sin que nos quemee su fuego. O! cuantas veces la ira divina esta ya para fulminar cotra nosotros los rayos, que en su mano puso nuestra iniquidad, y al ver este arco de Josef atravesado en las nubes de su indignación, se modera el furor de su justicia!...¹⁷¹

La pintura sintetiza perfectamente la idea anterior, la ira de Dios, simbolizada en la fatalidad del libro de los Siete Sellos, es detenida gracias a la asistencia del Santísimo –custodiado por la iglesia– y a la intercesión del Santo Patriarca. Detrás de la Iglesia comienza el cortejo de los continentes, quienes elevan preces bíblicas a su protector: Europa vestida de

170. Citado en Vallejo “Vida del Señor San Josef” 243.

171. Antonio Delgado y Buenrostro *Demonstración Alegórica del esclarecido Patriarca Señor San Josef y del SS Sacramento* precisamente descubierto en la magestuosa fiesta anual, que celebra el Ilustrísimo Cavildo Eclesiástico de la Puebla de los Ángeles, en su Iglesia Cathedral, como su Patrón y Abogado, por fuerte y voto escogido contra las tempestades, y rayos, que conturban a dicha Ciudad (Sevilla: Imprenta de Tomás López de Haro, 1680) 14.

armiño ofrece su imperial corona al tiempo que proclama *Invocavi Patrem Domini meus*¹⁷² (Eclesiástico 39, 18). Siguiendo a este personaje se encuentra América con penacho y huipil típico de la región. Despojado de reinado propio, el más joven de los continentes ofrece su corazón en lugar de una áurea diadema, al tiempo de implorar *Liberattime de perditione*¹⁷³ (Eclesiástico 51, 16). Asia continúa el grupo, porta un turbante mientras exclama la famosa frase que Cristo lanzara desde la Cruz: *ut quid dereli...*¹⁷⁴ (Marcos 15, 34); finalmente, África con piel negra y tocado rojizo observa al espectador al tiempo de rogar *Adivame et salvus era*¹⁷⁵ (Salmos 118, 117).

La representación de los cuatro continentes resulta la expresión perfecta de la universalidad del culto a San José, misma que se refleja no sólo en la diversidad de beneficios que trae consigo, sino en la extensión que tiene bajo su dominio. El mismo Patrigniani, citado por Vallejo, habla prolijamente acerca de la expansión continental del culto josefino y, por ende, de su patrocinio:

Quiero decir, que la devoción del Sr. San Josef, (que es inseparable de su poderoso Patrocinio) no solo se ha estendido por toda la Europa centro de la reigion; sino que también se ha pasado á la Africa, á la Asia, y á las Américas. Si vamos a la Turquía, allí hallaremos asi griegos, como latinos insignes en la devoción a San Josef, atraídos de su intercesión, y valimiento en el Cielo. Si entramos en las selvas incultas de la Nueva Francia, luego se nos pondrá delante un Iroqués, que tomando el nombre de Josef en el Baptismo, fué el primer Cristiano de aquellos países. Si atravesando los mares arribamos á las ardientes arenas del Paraguai, encontraremos un gran número de aquella nueva Cristiandad, que se gloria de tener el nombre de Josef, y nos maravillaremos de la felicidad, con que el amor, la devocion, y el Patrocinio de este Santo, navegando el Oceano, ha ido a tomar posesion de aquellos pueblos infelices. Sigamos las misiones apostólicas de Tunquin, y arribaremos á unos puertos pacíficos por la proteccion del Esposo de la Madre di Dios, cuyo glorioso nombre tomó en el Baptismo el primer Cristiano de aquellas conquistas. Si queremos llegas á los países mas remotos de las Indias, ó sea al Oriente, ó al Occidente, dará saltos de alegría el corazon, oyendo repetir continuamente, y por todas partes el amable nombre de Josef.¹⁷⁶

Arriba de la representación de las cuatro partes del mundo se encuentra la figura de San Miguel, cuyo modelo pudo ser tomado de algunas representaciones en las que normalmente

172. Invocaré al padre mi Señor.

173. Libérame de la perdición.

174. Por qué abandonó. La inscripción se encuentra incompleta, pero gracias al texto bíblico se puede inferir su contenido.

175. Ayúdame y seré salvo.

176. Vallejo "Vida del Señor San Josef" 242.

aparece en pie de lucha, verbigracia las imágenes de la Virgen del Apocalipsis o la Divina Pastora. El príncipe angelical, quien también es patrono de la Puebla, empuña su espada para alejar a un temible dragón del cual sólo quedan algunas pinceladas, ya que la pintura ha sido recortada.¹⁷⁷ Nuevamente José, aquí con la compañía del co-patrono angelopolitano, es reconocido por su poder para alejar al maligno, ya que es “el gobernador de estos reales contra el Demonio, que lo es de las huestes disponiendo aun en estas con Imperio para que ni entren ni salgan sino conforme a su orden...”¹⁷⁸

En la parte inferior izquierda del cuadro se representa el patrocinio más popular y acogido de San José: el de la buena muerte. Las bases de este singular privilegio se encuentran en la Historia Copta de José el Carpintero, donde se narra que a la muerte de su padre, Jesús sentenció emotivamente:

Los que escriban el libro de tu tránsito, según lo he contado hoy con mi boca, por mi salud, ¡oh mi padre José!, que los tendré presentes en este mundo, y, cuando dejen su cuerpo, yo romperé la cédula de sus pecados, para que no sufran ningún tormento, salvo la angustia y el río de fuego que purifica toda alma ante mi Padre.¹⁷⁹

La doctrina del patrocinio de José sobre la buena muerte ha sido tema de novenas y tratados. Grandes josefólogos como Patrigniani, Trombeli, Señeri y Vallejo dedicaron varias páginas de sus tratados para asentar los benéficos influjos de José en el tránsito de una vida a la otra. Para ilustrar este privilegio, que normalmente es representado en la ejemplar muerte del mismo José, Zendejas pintó a una atribulada familia: el padre, cabeza del grupo, se encuentra tirado en el piso con un capirote en la frente, el cual tiene la función de bajar su fiebre; el moribundo suplica a José, esto al tiempo que su desesperada esposa, envuelta en la tribulación, tapa su rostro en un gesto profundo de dolor; con su mano derecha toma la cabeza de su hijo, futuro sostén de la casa, quien sólo atina a ver tristemente la pena de su madre. Al unísono los tres dolientes suplican a través de un salmo: *Tribulatio proxima est, quoniam non est, qui adjuvet* (Salmos 21,12).¹⁸⁰

177. No se sabe hasta que punto haya sido recortado el lienzo; sin embargo, es necesario mencionar que la figura de San Miguel sirve como unión simbólica entre los cuadros de San José y la Inmaculada.

178. Delgado “Demonstración Alegórica”15.

179. S/A “Historia Copta de José el Carpintero” *Evangelios Apócrifos* (México: CONACULTA, 1991) 341.

180. *La tribulación está muy cerca, porque no hay nadie que me ayude.*

Sobre estos personajes sobrevuela un ángel que, a través de las famosas palabras del Génesis, propone solución a tal desgracia: *Ite ad Joseph* (Génesis 41,55). Esta frase que el Faraón exclamó a favor del José Veterotestamentario fue ampliamente aplicada al padre de Cristo, ya que él, al igual que su homólogo de la antigua ley, era ministro y auxiliar del poder máximo: Dios unigénito.¹⁸¹ El mismo Vallejo hace mención de este pasaje bíblico al hablar del patronato para la buena muerte, sentenciando que el nombramiento dado a José de Egipto como Salvador del Mundo es figura del influjo josefino en favor de la salud eterna.¹⁸²

Al parecer José atiende los ruegos, ya que la escena sucede bajo su sombra protectora, pues como diría Trombello en boca de Vallejo: “..los mortales, con el fin de alcanzar una muerte preciosa en los ojos de Dios, se pongan debaxo de la sombra de aquel árbol, que con sus ramas cubre toda la tierra habitable...”¹⁸³

Cabe destacar que el culto al patrocinio de José sobre la buena muerte fue muy difundido y representado bajo la figura de su propio tránsito, ejemplo máximo y modelo perfecto del deceso cristiano al haber ocurrido bajo la asistencia de Cristo y María. Ejemplo de la popularidad de esta imagen y su culto se encuentra en la misma parroquia de San José, donde está un retablo dedicado a la muerte del Patriarca (Il. 21). El mencionado altar también fue construido durante la administración de Díaz y Tirado, quien al colocar en el lienzo central la muerte de José se aseguraba de recibir la promesa redentora de Cristo para quien difundiera el tránsito de su padre. Tanto el cuadro como las obras que lo complementan, dentro de las cuales se encuentra una primera versión del patrocinio universal (Il. 22), están firmadas por Zendejas en 1780.¹⁸⁴

En este cuadro Díaz y Tirado hace patente el extenso y privilegiado poder que ante Dios tiene el custodio de la ciudad y titular de la parroquia que él administra: el soberbio lienzo de Zendejas representa la universalidad del patrocinio de San José al tiempo de su particular influjo sobre la buena muerte. Ambas potencias se encuentran sustentadas en las diserta-

181. Para un estudio amplio acerca del simil entre José de Egipto y José de Belén, así como sus implicaciones políticas, consultar el texto pionero sobre el tema: Jaime Cuadriello “San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y Virrey de las Indias”, *Memorias del Museo Nacional de Arte*, Número 1 (1989) 12.

182. Vallejo “Vida del Señor San Josef” 245.

183. Vallejo “Vida del Señor San Josef” 247.

184. Las pinturas que completan el retablo son: *San José ante el Arca de la Alianza, El empadronamiento y El taller de Nazareth*.



Il. 21. Entallador desconocido con pinturas de Miguel Jerónimo Zendejas, *Retablo de la muerte de San José*. ca. 1780. Parroquia del Señor San José, Puebla.

ciones de importantes josefólogos como Señeri, Patrigniani o Tromboli, a quienes el párroco debió haber leído de primera mano o citados bajo la pluma del jaliciense Vallejo, cuyo gran número de citas en el cuadro permite casi asegurar que Díaz y Tirado poseía o había leído una copia del, en ese entonces, novísimo texto. A la par de la publicación de Vallejo, parece ser que Díaz y Tirado tomaría ideas de la rica tradición poblano-josefina, representada por el sermón de la *Demonstración Alegórica* de Antonio Delgado y Buenrostro.

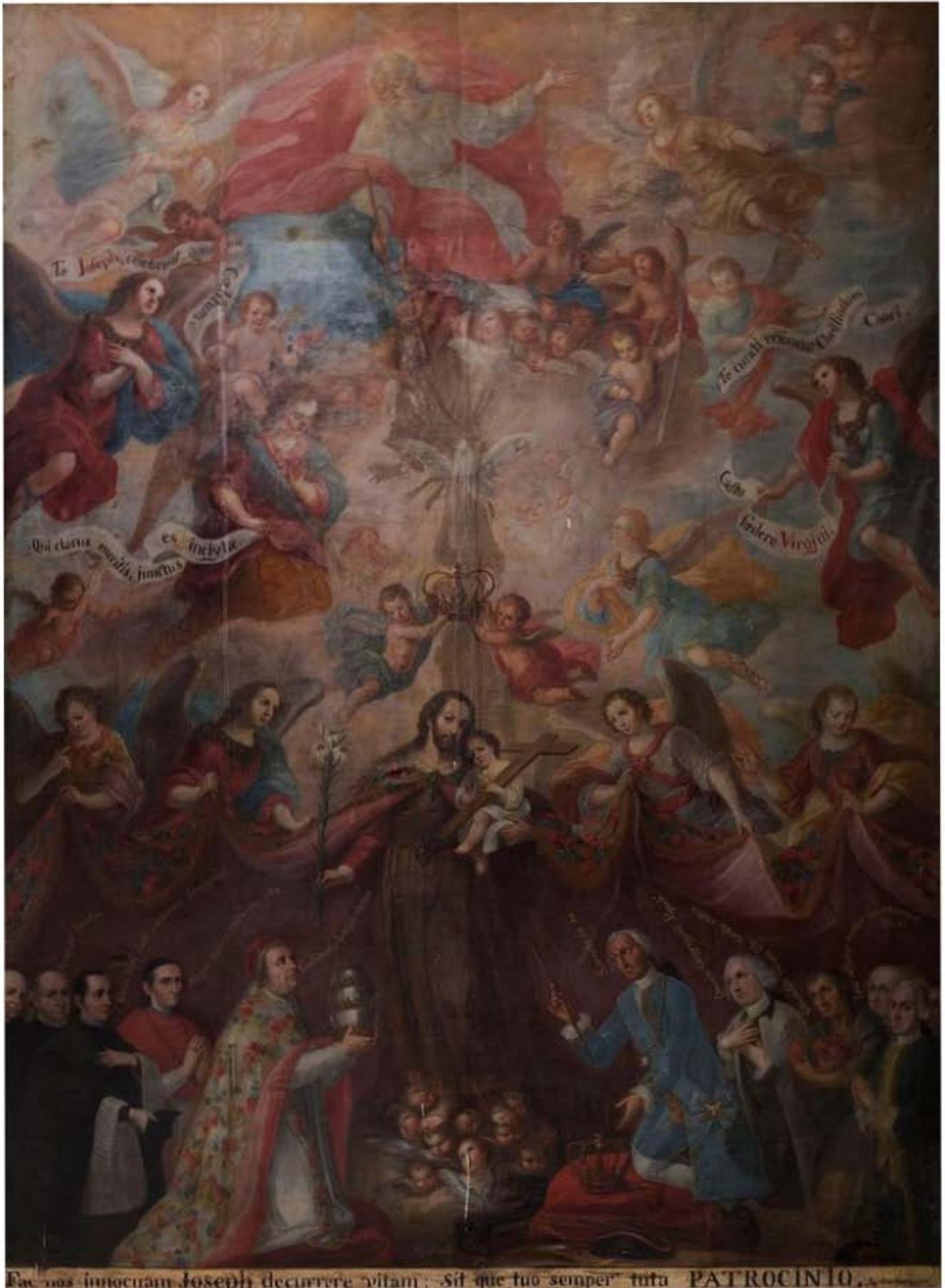
La obra en sí sola no resulta una declaratoria obvia de principios políticos; sin embargo, si se lee en conjunto con su pareja inmaculista arroja señales contundentes de regalismo. Al unir el par de cuadros encontramos dos presencias reales: en el lienzo mariano la evidente figura de Carlos III se hace presente al reclamar los triunfos arrancados al papado en torno a la Limpia Concepción;

por su parte, en el cuadro de josefino la representación de la monarquía española se disfraza de Europa, dejando en evidencia su verdadera identidad a través de la inscripción en la que reclama a José como su padre, alusión obvia al patrocinio proclamado por Carlos II. Es así como en este programa laudatorio el rey y la monarquía, figuras indivisibles, se desdoblan para ponerse a los pies de sus protectores. Finalmente, la conjugación de ambas telas muestra las tres grandes devociones universales que enarboló apasionadamente la Corona española: la Inmaculada Concepción, el Santísimo Sacramento y San José.

Mediante la demostración de la eficacia y universalidad del santo, la figura de San José se robustecía al tiempo que la misma monarquía, al estar bajo su patrocinio, ganaba credibilidad y simpatía de la gente. Ello ocurre no sólo por su cercanía al patriarca, sino por su defensa constante en torno a la Concepción sin mácula de María. La empresa devocional y política de Díaz y Tirado, patente en lienzos y en sermones, se encontraba dando sus primeros pasos: el siguiente movimiento sería la exteriorización de su pensamiento fuera de la parroquia; para este fin no habría mejor foro que la Catedral angelopolitana.



Il.22. Miguel Jerónimo Zendejas, Alegoría del Patrocinio Universal de San José, 1780, Parroquia del Señor San José, Puebla.



Il.23. Miguel Jerónimo Zendejas, *El patrocinio de San José*, 1786, Catedral de Puebla.

3.2 El Patrocinio de san José de la Catedral de Puebla y el convulso 1786

El año de 1786 fue especialmente caótico para el obispado de Puebla: la crisis agrícola y los repentinos cambios políticos generarían una inestabilidad de la cual tardaría tiempo en salir. El desabasto de alimentos se sentía intensamente en la Nueva España, esto causa de las fuertes heladas que las noches del 27 y 28 de agosto de 1785 habían atacado al centro y oeste del virreinato; el continuo granizo y las bajas temperaturas que se extendieron hasta septiembre causaron pérdidas notables en el campo novohispano. Las consecuencias no sólo se vieron reflejadas en la escasez de frijol y maíz: la especulación generó que los hacendados cerraran sus trojes y elevaran el precio del grano, al tiempo que las autoridades novohispanas tomaban cartas en el asunto. La prohibición para alimentar a los animales con maíz y la sequía de los campos en los que pastaban también causó grandes estragos en la ganadería y, con esto, en el cuadro completo de alimentación. La mendicidad y la enfermedad se apoderaron de las ciudades: los campesinos, al pensar que habría gran abasto de grano, se mudaron a las ciudades con poco éxito, de ahí que la pobreza y la inseguridad aumentaran vertiginosamente; inclusive se cuenta que algunos pobladores intentaron vender a sus hijos en 2 o 3 reales, lo cual correspondía al jornal de un peón por semana.¹⁸⁵

Ante estas circunstancias se hacía necesaria la protección divina. En 1786 las imágenes de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Soledad recorrieron las calles de Puebla con el fin de oír a sus hijos y auxiliarlos en estos tiempos de calamidad. Probablemente los ruegos se extendieron al patrono de la ciudad: el Señor San José, a quien se clamaría su intervención específica sobre los temporales. Tal vez como parte de las acciones espirituales que la ciudad emprendió para enfrentar la crisis, se mandó a pintar el enorme lienzo que con el tema del patrocinio de San José firmó Miguel Jerónimo Zendejas para la Catedral en el mismo año de 1786 (II. 23).¹⁸⁶ El tema del patrocinio de San José parece ser un eco de la fiesta que con el mismo nombre se celebraba en dicho recinto, cada año, del 13 al 25 de septiembre, lapso en

185. David j. Robinson, *1785-1786, el año de hambre en el México colonial*, consultado el 24 de julio del 2015. <http://www.cyta.com.ar/ta0404/v4n4a4.htm>

186. Cabe destacar que los inventarios catedralicios no mencionan nada relevante en torno al cuadro. Agradezco a Pablo F. Amador Marrero esta puntualización.

el que el Cabildo Eclesiástico, órgano que se encargaba de la función organizaba un novenario cuyo último día era costado y presidido por miembros del Cabildo Civil.¹⁸⁷

Al parecer para mediados del siglo XVIII la fiesta del patrocinio había adquirido tintes monárquicos. En una reunión que sostuvo el Cabildo de la ciudad en 1751, José Enciso y Tejera mencionó como origen de la celebración la real cédula del patronato josefino que había expedido Carlos II,¹⁸⁸ sin tomar en cuenta que la función septembrina se festejaba desde varios años antes por iniciativa propia de la ciudad. Probablemente la aparente confusión se trataba de una adaptación ventajosa con tintes regalistas. La fiesta organizada por el clero era puesta al servicio y honra del rey, haciendo que la tradición propia de la ciudad se fundiera con los intereses de la monarquía en un doble juego conveniente para ambas partes, ya que con esto el cabildo honraba la voluntad real al tiempo de fortalecer la identidad monárquica de la ciudad, patente en su protector.

En la monumental obra josefina de la Catedral se puede observar en primer plano la figura de San José, quien porta la vara florida con la mano derecha mientras que en la izquierda sostiene al Niño Dios, el cual porta una gran cruz símbolo de la salvación.¹⁸⁹ El modelo de la figura parece ser tomado de una advocación llamada “San José Refugio de Agonizantes”, como lo atestiguan las filacterias de los cuadros que con el mismo modelo pintaron Francisco Martínez,¹⁹⁰ José Gregorio Lara¹⁹¹ y otros artistas.¹⁹² Amén de esto la misma imagen con el mencionado mote aparece reproducida en una patente de cofradía de la hermandad del patrocinio de San José de la iglesia de Analco.¹⁹³ Lamentablemente nada pude encontrar en torno a esta representación, por lo que queda como tarea pendiente para futuros trabajos.

Amparado bajo el rico y ampuloso manto del patriarca está la representación de la autoridad eclesiástica y civil. De lado izquierdo hace presencia la Iglesia encabezada por el papa

187. Neff “El ritual de la palabra hablada” 281-283.

188. AGMP, Libro de Patronatos, f. 38r.

189. Este tema también se abordará en el mencionado trabajo que prepara Pablo Amador acerca de Jesús Nazareno.

190. Francisco Martínez, *San José Refugio de agonizantes*, Museo Casa de los Muñecos, Puebla.

191. José Gregorio Lara y Hernández, *San José Refugio de agonizantes*, Catedral de Tehuacán, Puebla.

192. Ejemplos de este iconografía se encuentran en los anónimos cuadros de la capilla del beato Sebastián de Aparicio en el templo de San Francisco en Puebla y en el Museo Amparo. También se conserva una pintura con el mismo modelo, firmada por José de Ibarra, En el Museo de Guadalupe, Zacatecas,

193. Colección particular del autor, adquirida en el bazar de Los Sapos, Puebla.

Pio VI quien se despoja de su tiara en ademán de ofrecer su ministerio al Santo. Detrás de él se aprecia la figura del mencionado obispo Victoriano López Gonzalo, identificado gracias al retrato que de él existe en la Sala Capitular de la Catedral. El mismo año de 1786 el prelado tuvo una actividad pastoral intensa relacionada con la crisis agrícola de la región.¹⁹⁴ En ese mismo año Carlos III notificaba a López Gonzalo su promoción a la diócesis de Tortosa, hecho que el Cabildo Civil trató de impedir sin éxito a través de varias cartas dirigidas al rey.¹⁹⁵ El auxilio del obispo había calado hondamente en su grey, misma que no estaba dispuesta a dejarlo partir fácilmente.

Siguiendo al epíscopo se encuentra un personaje que por su indumentaria parece ser un canónigo; sin embargo, por el momento no se tiene mayor información de él. Como hipótesis quiero proponer que este puede corresponder con José Atanasio Díaz y Tirado, las razones que tengo para creerlo son las siguientes: dentro del sistema jerárquico en el que se representan los personajes del cuadro –mismo en el que se comprenden las autoridades del papa, el obispo y el cabildo catedral representado por un canónigo– el párroco sería el siguiente dentro de las escala clerical, y que mejor que representarlo por medio del encargado de la parroquia más importante de la ciudad.

Otra razón radica en la intensa labor que por esas fechas emprendía el cura en torno a la devoción josefina, la cual le ganaría un lugar en este programa laudatorio, alabando activamente al santo a través de la invocación que sale de sus labios en forma de inscripción, misma de la que carece el sacerdote que se encuentra a su lado derecho. Finalmente, hay que recordar que el templo josefino desarrollaba un papel importantísimo en las celebraciones catedralicias del patrocinio: la antigua escultura parroquial de San José era la que presidía el novenario, razón por la cual puede adivinarse la intensa actividad que Atanasio, custodio del lugar donde habitualmente se encontraba la imagen, debió haber tenido dentro de aquellas funciones.

194. Entre las medidas que tomó se encuentran la cesión de un elevado número de cargas de maíz, el préstamo de dinero a la ciudad y población para rehabilitar el campo, la revocación temporal de la abstinencia de carne en Semana Santa y la ayuda a tejedores y demás oficios dependientes del algodón, cuya cosecha también había sufrido estragos. Al respecto véase: Manuel Antonio de Valdes, *Gazetas de Mexico, compendio de noticias de Nueva España que comprehenden los años de 1786, y 1787*, Tomo segundo (México: Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, s/a) 29, 61 y 85.

195. Enriqueta Vila Vilar, *Cartas de cabildos hispanoamericanos, Audiencia de México* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990) 370.

Del lado izquierdo del santo están las autoridades eclesiásticas presididas por Carlos III, quien de nuevo porta la banda albi azul de la orden que fundó a su nombre y que puso bajo el patrocinio de la Inmaculada. El rey ofrece la corona y el cetro como símbolo de su reinado, mismo que pone a los pies del patriarca como lo hiciera cien años antes su homólogo austriaco, Carlos II. Junto al monarca está el retrato del entonces virrey de la Nueva España: Bernardo de Gálvez, hijo del también virrey Matías y sobrino de José de Gálvez, visitador del reino, ministro y gobernador del Consejo de Indias. Es necesario que el virrey también tuvo una presencia activa durante la crisis agrícola de 1785 y 1786.¹⁹⁶

Tras el virrey se representa la figura de un indígena, sector especialmente golpeado por la hambruna generalizada en el reino. El personaje, a semejanza de la América del cuadro josefino de la parroquia, porta una serie de corazones que ofrece humildemente al patriarca. Su ubicación al lado del poder civil reafirma el papel proteccionista ejercido por las autoridades; sin embargo, también pareciera recalcar la obediencia que los indígenas le debían a las autoridades, misma que peligró el cercano año de 1781, cuando en el pueblo de Izúcar un grupo de naturales se sublevó contra las autoridades del lugar, destrozando el dosel y el retrato del rey; hecho que causó gran escándalo en la ciudad.¹⁹⁷ Probablemente, la figura del indio manso bajo la figura del monarca y su émulo novohispano buscaban recordar a este sector su papel en la sociedad, esto al tiempo de integrarlo dentro del séquito de rogativas a San José implorando su patrocinio en tiempos de fatalidad.

Siguiendo el discurso lógico del cuadro el siguiente personaje retratado debe ser la máxima autoridad de la ciudad, idea que es reafirmada al observar que bajo sus plantas se encuentra un bastón de mando. En el año de 1786 fueron designados como alcaldes ordinarios José Ignacio Tamaríz y Carmona y José Zarate y Vera; sin embargo, el 14 de mayo de ese año entró en la ciudad de Puebla Manuel de Flon, personaje encargado de instalar el sistema de intendencias en Puebla.¹⁹⁸

196. Esto patente en las disposiciones para frenar la especulación pretendida por los hacendados, la libranza de alcabala sobre el maíz, la propuesta del consumo de pescado como fuente de proteína y la búsqueda de nuevas tierras para siembra y cosecha. Ver Robinson "1785-1786, el año de hambre".

197. Carlos Contreras Cruz, *Los almanaques poblanos y las efemérides de Puebla de José Mendizábal Tamborrel* (Puebla: BUAP, 2009) 42.

198. Salazar, "Obispos de Puebla" 202.

El largo mandato del intendente Flon se destacó por los continuos roces que tuvo con diferentes grupos: el Cabildo Eclesiástico enarboló una riña al negar su vicepatronato sobre la Iglesia, nuevo privilegio que se había otorgado al título de intendente.¹⁹⁹ Por otro lado, el Cabildo Civil rechazó el hecho de que todas sus decisiones tuvieran que pasar por el visto bueno de Flon.²⁰⁰ Parece que el obispo Victoriano veía venir el conflicto político, pues en su carta de despedida al obispado, cuyo discurso central era la paz, comentaba ver en la ciudad “un Ayuntamiento ilustre, que sabe sacrificar su libertad y sus intereses en beneficio del Público y en obsequio de la Paz”.²⁰¹ Es necesario puntualizar que, como lo menciona Salazar Andreu, con la llegada de Flon y el establecimiento de las intendencias la figura del obispo dejaría de ser la máxima autoridad política de Puebla.²⁰²

Los dos cortejos políticos retratados en la pintura se encuentran entonando el Oficio del Patrocinio de San José para los Carmelitas Descalzos, escrito fray Juan de San José y adaptado y aprobado por la Sagrada Congregación de Ritos en 1680²⁰³. Probablemente al carecer de oficio propio, la ciudad festejaba las fiestas de septiembre con el otorgado para el mismo fin a los carmelitas. Del lado eclesiástico, empezando por el papa y terminando con el supuesto retrato de Tirado, se entona la invocación retomada del oficio propio de San José: *Coelitum Joseph decus, Atque nostrae certa spes vitae, Quas tibi laeti canimus benignus, suscipe laudes*.²⁰⁴ El flanco civil enuncia el salmo 61, mismo que también se incluye en el rezo de la fiesta: *Sperate in eu, omnis Congregatio Populi, Effundite coram illo corda vestra, Ipse adjutor noster in aeternum*²⁰⁵. Siguiendo con el oficio, la gran cartela

199. Rafael D. García Pérez, *Reforma y Resistencia, Manuel de Flon y la intendencia de Puebla*, (México: Porrúa, 200) 48-50.

200. García “Reforma y Resistencia” 81-82.

201. Victoriano López Gonzalo, *D. Victoriano Lopez Gonzalo, por la divina gracia y de la santa sede apostólica obispo de la Puebla de los Angeles, y electo de la santa iglesia de Tortosa ... A todos nuestros muy amados fieles de este nuestro Obispado ... El rey nuestro señor ... quiere que sirva en la antigua España ...*, (México: s/e, 1786) 59, consultado el 24 de julio del 2015 en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040344&page=1>

202. Salazar, “Obispos de Puebla” 203.

203. Gabriel Beltrán, “Los oficios litúrgicos del Patrocinio de San José para los Carmelitas descalzos de España: origen, autor y texto. Consultado el 24 de julio del 2015 en <https://castellinterior.files.wordpress.com/2014/04/pdf-24.pdf>

204. Josef del cielo honor, firme esperanza de nuestra vida, de los hombres benigno y amoroso, recibe nuestro aplauso y alabanza. Traducción tomada del libro: *Poesía Sagrada, Himnos del Breviario Romano*, trad. Juan Baptista Sorazabal (Madrid: imprenta de la Viuda de Barco López, 1808) 131.

205. Esperad en él vosotros, pueblos todos aquí congregados: derramad vuestros corazones en su acatamiento, el mismo es nuestro protector eternamente. Traducción basada en el texto: *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la vulgata latina al español*, trad. Félix Torres Amat (Madrid: Imprenta de León Amarita, 1825) 77.

inferior retoma de él la siguiente frase: *Fac nos innocuam Joseph decurrere vitam: sit que tuta semper patrocinio.*²⁰⁶

La parte superior del cuadro es presidida por el Padre Eterno, quien se acompaña por un cúmulo de ángeles que a través de filacterias entonan el himno Te Joseph celebrent, cantado tradicionalmente en las fiesta propia del santo. Estos ángeles –leyendo del extremo izquierdo al extremo derecho del cuadro– aclaman: *Te Joseph celebrent agmina caelitem, te cuncti resonent christian chori.*²⁰⁷ Los seres celestes que se encuentran abajo enuncian: *Qui clarus meritis junctus es ynclitae, casto foedere Virgini.*²⁰⁸

Mediante un brillante despliegue de recursos técnicos, dentro de los cuales sobresale la utilización de inscripciones, Zendejas recrea un rito completo: la figura de San José preside el evento dentro del cual se reza el oficio de su patrocinio en septiembre; esto al tiempo que los ángeles se encargan de entonar las alabanzas a su nombre. Es así como mediante la fusión de imagen, palabra y sonido -todos sometidos al pincel- se crea artificiosamente una ceremonia idílica. En este cuadro el espectador contempla una representación alegórica de la fiesta del patrocinio josefino, visión a la que asisten tanto los ángeles y la corte celestial como las autoridades temporales en su más alta jerarquía. Todo este concierto de almas es presidido por el mismo Casto Patriarca en persona, quien a través de su milagrosa imagen también protagonizaba la versión terrenal de este festivo aparato.

La celebración del patrocinio del año 1786 debió haber cobrado una emotiva singularidad en todos sus actuantes: las crisis agrícolas devenidas del mal temporal, para cuyo patrón era el mismo San José, habían causado estragos hondos en todos los sectores de la población. No es coincidencia que gran parte de los retratados en el cuadro tuvieron una actuación

206. Haz, oh José, que nuestra vida transcurra tranquila y que siempre sea segura bajo tu patrocinio. Traducción tomada del sitio:http://www.santaclaradeestella.es/ORACIONES/Oraciones.htm#AD_SANC-TVM_IOSEPH

207. Ó Patriarca Joseph, celebrante los esquadrones de los bienaventurados, alabante todos los coros de los cristianos. Aunque la traducción no parece muy fiel, es tomada en cuenta debido a que procede de un texto de la época. Antonio Lobera y Abio El porque de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios, cartilla de preladados y sacerdotes que en forma de diálogo entre un Vicario y un estudiante compuso... (Barcelona: imprenta de los Consortes Sierra y Marti, 1791) 615.

208. Tu que ilustre en merecimientos te desposaste con la esclarecida Virgen en casto matrimonio. Aunque la traducción no parece muy fiel, es tomada en cuenta debido a que procede de un texto de la época. Lobera “El porque de todas” 615.

protagónica para aminorar los males. Tanto el obispo como el virrey, y probablemente el intendente, emprendieron acciones en pro de los grupos más afectados, dentro de los que se encontraban en primer lugar los indios naturales, quienes al estar supeditados por la miseria sólo podían ofrecer el corazón al cielo, en búsqueda del alivio material. Si las autoridades de este mundo ya habían hecho todo lo posible por aquietar los males, ahora era el turno del Castísimo Patriarca, patrono y protector de la ciudad, quien con su autoridad de padre debía contener el brazo justiciero de Cristo. Esta situación quizás fue utilizada por José Atanasio –custodio del recinto josefino poblano por excelencia– para encender el fervor de la urbe por su patrón.

Por otro lado, el cuadro es un fiel testimonio del fin de una época y el principio de otra: el establecimiento de las intendencias generó un cambio administrativo al cual nunca se terminaría de adaptar la ciudad; en este mismo sentido, la salida del estimado obispo angelopolitano hacia la península marcaba el fin del esplendor episcopal bajo el que había vivido Puebla. La políticas de administración pública y religiosa se modificaban al tiempo de improvisarse otras de carácter más urgente: las encaminadas a sobrellevar la crisis agrícola con todo y sus consecuencias sociales. Para sobrellevar el calamitoso año de 1786 la angelópolis se guareció bajo el protector manto de su custodio San José, cuyo patrocinio era tan patente que inclusive tenía una fiesta propia para conmemorarlo, misma que, según la tradición de aquel entonces, se había iniciado 100 años atrás a causa del celo y fevor del padre y protector terrenal de las españas; el rey.

Para finalizar con el cuadro quiero resaltar la corona imperial que San José esta a punto de recibir a manos de dos pequeños ángeles. Probablemente este acto profetizaba la misma diadema áurea que la ciudad de los ángeles colocaría en las sienes de su santo custodio, todo esto como acto culmen de la empresa devocional que en torno a San José y su parroquia había efectuado el Dr. Dn. José Atanasio Díaz y Tirado.

3.3 Triunfo de un proyecto, análisis de una imagen efímera: la coronación de la imagen del Señor San José en 1788

Las fiestas del Patrocinio josefino de 1788 se revistieron de especial solemnidad. El 26 de septiembre, día en que culminó el novenario y la imagen hizo su triunfal regreso a la parroquia, el obispo Santiago Eheverría y Eleguzua coronó canónicamente la escultura del Señor San José, a iniciativa de José Ignacio Díaz y Tirado. La solemne ocasión quedó inmortalizada en la pluma del mismo párroco, quien predicó sermón en el primero de los tres días de fiesta, publicándolo bajo el título de *Sermón Panegírico que en la plausible y festiva Imperial Coronación del Santísimo Patriarca Señor San Joseph...*²⁰⁹

En el mencionado escrito Díaz y Tirado se autodenomina como “indigno Párroco, humilde y reconocido devoto”;²¹⁰ más allá de las típicas fórmulas de “modestia”, con estas líneas el clérigo deja asentado su papel como propagador del culto josefino, mismo por el cual es identificado en su entorno social. Al comenzar el sermón Díaz y Tirado deja claro de donde tomó la idea para coronar solemnemente la imagen:

De suerte que no se atendió á los sobrados derechos que goza el Santísimo Patriarca para ser coronado, solo si se vio el derecho del que pedía, y atendido este se obtuvo lo solicitado en dicho Popayan en el Arzobispado de Santa Fé, en otros, y en este nuestro Obispado, con tan doble aprobación como la de haberle puesto por su mano esa Corona nuestro Illmo. Prelado.²¹¹

En estas líneas el clérigo poblano se refiere a la petición que en Santa Fé de Bogotá (Colombia) hiciera Francisco de Vergara y Calcedo, abogado de la Real Audiencia, al arzobispo

209. Joseph Atanasio Díaz y Tirado, *Sermón Panegírico que en la plausible y festiva Imperial Coronación del Santísimo Patriarca Señor San Joseph Celebrada el día veinte y seis de Septiembre del año de mil setecientos ochenta y ocho en la Ciudad de la Puebla de los Angeles, predicó en la Iglesia Parroquial del mismo Santísimo Patriarca el Dr. D. Joseph Atanasio Díaz y Tirado* (Puebla: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1789).

210. Díaz y Tirado “Sermón Panegírico que en la plausible” 8.

211. Díaz y Tirado “Sermón Panegírico que en la plausible” 13.

Antonio Caballero y Góngora para coronar la imagen de San José que se venera en la capilla del Sagrario.²¹² Los argumentos que Vergara esgrimió para tal efecto fueron la extendida devoción al santo, su vinculación con la casa real de David y, sobre todo, el derecho civil de los bienes matrimoniales, el cual defiende que José puede ostentar y compartir el título regio de María, su esposa.²¹³ Las razones de corte legal, propias del jurista que promovió la gracia, debieron haber convencido al prelado, quien consiguió la aprobación del Papa Pío VI. La coronación se efectuó el 19 de noviembre de 1779.²¹⁴

La celebración colombiana retumbó hasta Puebla, encontrando eco bajo el cielo de José Atanasio. El párroco retomó la concesión papal y pidió a la diócesis la gracia de la coronación, misma que concedió Ignacio González del Campillo –quien gobernaba a causa de sede vacante– el 27 de febrero de 1787.²¹⁵ Probablemente el deseo de que la corona fuera impuesta por un obispo retrasó el evento, efectuándose hasta septiembre de 1788.

El día programado para tal efecto tuvo especial concurrencia: el anual regreso del Patriarca a su parroquia convocó a gran parte de la ciudad, la cual se agolpó en la calle que va de la Catedral a San José. Dentro de la concurrencia se encontraban varios sujetos provenientes de los diferentes barrios indígenas de la ciudad, mismos que tenían conflictos entre ellos. Según palabras de Díaz y Tirado, el evento “fue la reconciliación general de todos los Barrios, que trayendo como pecado original desde sus primeros Padres una odiosa detestable emulación, que ni la sagacidad de los Pastores, ni todo el rigor de la Justicia había logrado extinguir; vi yo en aquel venturoso día, con el mayor júbilo, y con la mayor ternura, abrazarse estrechamente á los inveterados enemigos, y coronarse unos á otros los mas antiguos contrarios”.²¹⁶ San José había traído concordia a los indígenas, mismos que en el cuadro catedralicio de Zendejas estaban representados ofreciendo su corazón al patriarca.

212. Isidoro de San José “Las coronaciones canónicas de las imágenes de San José” *Estudios Josefinos, revista de ciencia y vida josefina* número 36 (1964) 895.

213. De San José “Las coronaciones” 900.

214. De San José “Las coronaciones” 895.

215. Redacción informativo del sur de Jalisco, “Historia de la Coronación “Pontificia” de San José de Zapotlán (segunda parte”, consultado el 28 de julio del 2015 en <http://www.periodicoelsur.com/noticia.aspx?idnoticia=13109>

216. Díaz y Tirado “Sermón Panegírico que en la plausible” 4.

Al momento de llegar a la parroquia la imagen de San José fue cubierta por gran cantidad de flores que lanzaron los fieles, al tiempo de que una numerosa parvada de palomas, coronadas de oropel y adornadas con los escudos de los diferentes barrios, emprendieran festivo vuelo.²¹⁷ La escultura del patriarca lucía sus mejores galas, hecho que fue justificado por el párroco en las primeras líneas de su sermón, esto de cara a las disposiciones conciliares de 1771 que hacían énfasis en condenar los trajes y joyas impuestas a las imágenes, mismos que eran “ajenos a la singular modestia” de los santos.²¹⁸ Atanasio justificó la riqueza que lucía San José al tiempo de exaltarla:

...¡El túnico de burdo sayal convertido en pulido brocado! ¡La pobre lana que era escasa capa de abrigo, conmutada en rico tizú, púrpura Cesarea y manto Regio! ¡Una cabeza que para reclinarse solo tocaba las toscas piedras: unas manos que solo trataban los vastos leños, empuñan ahora las varas de plata, se subren las sienes de oro, y brillan en su cima las piedras más preciosas! ¿Qué subitanea inversión en esta de lo más profundo de la humildad al mas alto esplendor de la Magestad? ¿Son estos trages conforme á los Sagrados Ritos? ¿Representa bien esta Imagen con Reales investiduras á un modesto, pobre y humilde Carpintero? Si señores, porque impetrada licencia á la Sagrada Congregación de Ritos por el Dean de la Catedral de Popayán se libró por esta el siguiente decreto: Utatur jure suo Coram Episcopo. Use de su derecho con permiso de su Obispo.²¹⁹

Por medio de este párrafo el párroco realzaba la riqueza que para tan solemne día presentaba San José, esto al tiempo de justificar la desobediencia al concilio mediante el permiso dado por el propio obispo José Santiago Echavarría y Eluguzúa. Este es uno de los pocos puntos en los que José Atanasio parece no haber comulgado con Fabián y Fuero y López Gonzalo, cuyos episcopados se caracterizaron por la austeridad y el poco agrado a esas manifestaciones religiosas. Probablemente las diferencias radicaron en que Díaz Tirado había crecido y nacido en un ambiente donde la fiesta y la pompa eran el medio legítimo de la devoción.

El momento deseado llegó y el obispo José Santiago Echeverría –a pesar de la precaria salud que para entonces tenía y que terminaría llevándolo a la muerte poco tiempo después– puso en las sienes del Patriarca la corona que según la crónica contenía 417

217. Díaz y Tirado “Sermón Panegírico que en la plausible” 4-5.

218. Zahino “El Cardenal Lorenzana” 244.

219. Díaz y Tirado “Sermón Panegírico que en la plausible” 12-13.



Il. 24. Autor desconocido, Corona del Señor San Joseph, 1788, Parroquia del Señor San Joseph, Puebla.

piedras.²²⁰ La áurea presea todavía se conserva en la parroquia (Il. 24), gracias al celo de párrocos y devotos a San José que no permitieron su fundición o robo a través de más de dos siglos.

La corona es de plata sobredorada, probablemente trabajada a la cera perdida y con detalles a punta de cincel; está conformada por una crestería de rocallas y seis imperios fitomorfos, en el arranque de uno de ellos se encuentra la marca de ensaye, misma que probablemente refleja un control de calidad sobre la pieza.²²¹ La identificación de esta importante obra se ha logrado gracias a la inscripción que tiene grabada, la cual reza lo siguiente: “Esta corona es del Smo. Pa. S.S. José de la Parroq. de esta Ciudad de Puebla y dono la Esclavitud siendo Mallords. D. Anto. Calisto Corona y D. Pedro Bernal año de 1788”. El año que presenta

220. Díaz y Tirado “Sermón Panegírico que en la plausible” 4.

221. La descripción de la pieza y la premisa acerca de la marca de ensaye es cortesía de Andrés de Leo, a quien agradezco enormemente. Dicho investigador se encuentra empezando un estudio acerca de la platería poblana.

permite identificar la corona con la del evento aquí reseñado; actualmente la pieza carece del gran número de piedras preciosas enunciadas por Tirado; siendo sobredorada nuevamente en la segunda mitad del siglo XX.

Como lo enuncia la inscripción, la corona fue donada por la Esclavitud de San José, cofradía que se había instituido en la parroquia desde el año 1631 por el obispo Bernardo Gutiérrez de Quiroz. La agrupación estaba constituida por “las personas mas distinguidas de esta ciudad”, aunque se encontraba especialmente dirigida a sacerdotes, mismos que eran aceptados sin estipendio; el número de seculares casados que la integraban podía llegar hasta 500. Dentro de las obligaciones que la cofradía había adquirido con su patrono se encontraban la de costear el segundo día del novenario en la catedral y pagar una misa cuando el santo regresara a su parroquia, justo al tiempo en que se efectuó la coronación. Cabe destacar que en 1787, un año antes de la celebración, la Esclavitud aportó 300 pesos para la construcción de un trono de plata,²²² mismo que sería para colocar la imagen del santo²²³ (Il. 25).

La celebración debió haber impresionado hondamente al obispo Echeverría, quien decretó que cada año se conmemorara la coronación de San José, siendo él mismo quien dotó la fiesta.²²⁴ La empresa josefina de Díaz y Tirado había logrado su más alto éxito gracias al apoyo episcopal: el acto del párroco traspasó las fronteras del obispado y a imitación de este varios lugares de la Nueva España coronaron sus principales imágenes de San José: el mismo año de 1788 las capuchinas de Oaxaca; en 1789 las ciudades de Zacatlán, Chilapa y San Luis Potosí; en 1790 Irapuato, Real de Guadalcázar, Tangancícuaro, Valle de Santiago, Tacámbaro, Acámbaro, Zapotlán el Grande, Zacatecas, Guadalupe Zacatecas, Salvatierra y Morelia; en 1791 Dolores Hidalgo; en 1792 Tamazula Jalisco y en 1794 Atoyac Jalisco.²²⁵

El celo de Díaz y Tirado se había extendido a límites que probablemente él no había imaginado: la renovación de la Parroquia –con todo y flagrante trono de plata– era un he-

222. En opinión del investigador Andrés de Leo el trono actual del santo no se corresponde al de esta época, aunque parece tener algunos elementos tomados del que donó la esclavitud.

223. “Informe que de las Cofradía d la Parrql d Sr. Sn. Joseph se remite a la secreta. de Gvno. d su Sa. Illma” Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla, s/p.

224. Díaz y Tirado “Sermón Panegírico que en la plausible...” 31.

225. Carlos Carrillo Ojeda, *Presencia de San José en México* (México: Centro de Documentación y Estudio sobre San José, 2005) 55.



Il.25. Autor desconocido, Trono del Señor San José, s. XVIII- XIX, Parroquia del Señor San José, Puebla.

cho; San José conquistó un nuevo espacio catedralicio gracias a la monumental pintura de su patrocinio y la imagen protectora de la ciudad había sido coronada por gracia pontificia, hecho que sirvió de ejemplo a diversas zonas del virreinato. La incansable propagación del párroco rindió frutos y encontró el éxito deseado gracias a la utilización de la palabra y la imagen como vehículos de su empresa; el magistral uso de estos recursos y su profundo conocimiento en torno a la doctrina josefina quedaron plasmados tanto en sermones como en las emotivas y fuertes pinturas que ejecutara en colaboración con Zendejas. Mediante el acto de coronación el patrono del rey se había transformado en el rey mismo: ahora como tal, tocaría a San José el defender sus propios dominios de la invasión francesa, contra la cual Puebla recurrió a su patrono en el año de 1794 y en el caótico de 1808. El ocaso de la época virreinal había llegado.

Epílogo: el rey en defensa de sus territorios (1794 y 1808)

El año de 1794 la parroquia del Señor San José celebró una función atípica dentro de su calendario litúrgico: el 28 de octubre Díaz y Tirado convocó a la ciudad con el fin de hacer un novenario en desagravio a San José,²²⁶ esto en razón de los conflictos bélicos entre Francia y España en 1793. La también llamada Guerra de Rosellón se dió a consecuencia del regicidio que los francos cometieron contra Luis XVI y María Antonieta, hecho que fue tomado por los españoles como una afrenta al derecho divino de la monarquía, razón por la cual tomaron las armas en contra de Francia.²²⁷

Como medida de apoyo a la monarquía, el párroco de San José organizó una función religiosa en torno al patrono de la ciudad. Las celebraciones fueron configuradas bajo la figura de un desagravio, título que permite entender elocuentemente el papel del santo en estos conflictos: San José era el rey –apenas 6 años atrás se le había coronado–, por lo tanto la invasión francesa significaba una afrenta al patriarca y sus dominios, misma que debía subsanarse a través de las súplicas y ruegos que los fieles entonaran a su custodio. Para este fin se hizo un novenario bastante lucido al que asistieron el clero, las órdenes religiosas y el Cabildo Civil,²²⁸ mismo que veía a la parroquia como su bastión espiritual.

El último día del desagravio Díaz y Tirado leyó un elocuente sermón que bajo el título de Sermón Panegirico Moral publicó el año de 1795. En dicho texto el clérigo enuncia claramente su opinión política en contra de los franceses y los hechos desencadenados por la revolución:

¡Ah, que no tendréis razon para censurar la execrable conducta de los facciosos Franceses, si os hallareis contagiados de sus propios delitos. Si ellos merecen la mayor abominación, porque negaron la obediencia a su Rey, ¿qué merecerán entre nosotros los que no profesaren la mas fiel y cordial á un Monarca Justo y Católico?. Ya veis, y ya llorais el fin funesto en que han venido á parar aquellas sediciosa quejas con que ellos ponderaban las cargas y pechos de que estaban gravados... ¿Y habrá entre nosotros quien satirice la justas, y á la verdad moderadas contribuciones con que se nos manda ocurrir a las actuales y urgentes necesidades de la Corona? Atropellaron el años y respeto a su Rey.²²⁹

Resulta interesante que el párroco nombrara las donaciones que la corona había solicitado

226. Díaz y Tirado “Sermón panegírico moral” .

227. Luis de Marcillac, *Historia de la Guerra entre la Francia y la España durante la Revolución Francesa* (Madrid: Imprenta de Repullés, 1815) 2.

228. Díaz y Tirado “Sermón panegírico moral” s/p.

229. Díaz y Tirado “Sermón panegírico moral” 20.

para ese momento, mismas en las que, como ya se ha visto, Díaz y Tirado contribuyó en los años de 1795 y 1799. El pronunciamiento en contra de los franceses y sus costumbres ocupó gran y sentida parte dentro de su discurso, mismo que al tiempo de adoctrinar políticamente al pueblo servía de rogativa al patrono de los dominios hispánicos:

No menos ya que te hallas en el Cielo te veneran los Reyes Christianos, y solicitan tu protección para si y para sus vasallos. Así lo predicó en el siglo pasado nuestro Católico Monarca Carlos Segundo, en union con el Emperador Leopoldo Primero, suplicándole a la Silla Apostólica asignara a nuestro Protector un día (festivo) o de guarda en todos sus Dominios: otro para celebrar sus Desposorios, y otro para implorar su Patrocinio, constituyéndolo Patrono de todos sus reinos.²³⁰

Mediante este recurso Díaz y Tirado reafirmaba el por qué de acudir a San José, fundamentando su razón en el patronato proclamado por Carlos II, mismo que fue vigente durante toda la época Virreinal. Ciertamente las cosas no mejoraron para la corona española, misma que en 1808 recibiría uno de sus reveses más grandes: la invasión napoleónica y las abdicaciones de Bayona provocaron gran impresión a la ciudad, la cual emprendió un gran aparato festivo laudatorio en torno a Fernando VII, dentro del cual se colocó un arco triunfal pintado por el mismo Zendejas. La parroquia de San José y su propietario, tan afectos a las cuestiones políticas, convocaron a un novenario del que no queda más que una invitación custodiada en la Biblioteca Palafoxiana. En dicho documento se convoca a luchar contra “el pérfido Napoleón” mediante una serie de celebraciones a las que el obispo había concedido indulgencias.²³¹

Con estos dos eventos queda clara la capacidad de Díaz y Tirado para convertir las causas políticas en causas josefinas: llegando a este punto es indudable el hecho de que la devoción del párroco por el patriarca se diluyó con su aferrado credo político, herencia directa de los obispos que lo habían cobijado y promovido: Francisco Fabián y Fuero y Victoriano López Gonzalo. Su papel como propietario de la parroquia más importante de la ciudad, misma que gozaba de la especial devoción del ayuntamiento, le confirió una posición política privilegiada que supo aprovechar aventajadamente.

Para finalizar este trabajo quisiera referirme a un ejemplo de devoción josefina en el que pudo haber influido el mismo Díaz y Tirado. En el Museo José Luis Bello y González se conservan dos enormes cuadros de patrocinios firmados por Miguel Jerónimo Zendejas: El Patrocinio de la Virgen sobre las mujeres de la familia Munuera (Il. 26) y el Patrocinio de

230. Díaz y Tirado “Sermón panegírico moral” 22-23.

231. “Invitación para el novenario al Patriarca Señor San Joseph con el fin de restituir a su trono a Fernando VII”, 1808, Biblioteca Palafoxiana. Sin ubicación.



Il.26. Miguel Jerónimo Zendejas, *Patrocinio de la Virgen sobre las mujeres de la familia Munuera*, 1793, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

San José sobre los hombres de la familia Munera (Il. 27). De estos cuadros quiero destacar la presencia josefina amparando a los miembros masculinos de tan importante dinastía, misma que se encuentra encabezada por Esteban Munuera, alcalde de la ciudad los años de 1792 y 1793; probablemente, la vocación política del personaje hizo que se mandara a retratar – acompañado de sus hijos– a los pies del santo que por antonomasia era la figura del rey.

Acompañando a su padre se encuentra el probable retrato del presbítero Manuel Munuera y Rascón, quien a instancias de Tirado fue promovido como Director de la Casa de Ejercicios localizada en la parroquia; esta solicitud fue aprobada por el secretario Ignacio González del Campillo en 1802.²³² La situación nos da un ejemplo claro de la red social que se estaba amparando a los pies del patriarca: el hijo del alcalde fue promovido por el secretario y futuro obispo de Puebla a través de la petición que hiciera el tutelar de la parroquia más importante de Puebla y principal promotor de la devoción josefina. A esta triada de notables se unió el magnífico pincel de Zendejas, quien mediante su intelecto y delicadas formas se granjeo el

232. “Nombramiento año de 1802, El Dor. D. José Ignacio Díaz y Tirado cira pr. su Magestad de la Parroquial del Smo. Patriarca Sor. San José de esta Ciudad en favor de el Prebo. Dn. Mariano Munuera y Rascon para lo qe. dentro de expresa” Archivo Parroquial del Señor San José, caja 14, volumen 10.



Il.27. Miguel Jerónimo Zendejas, *Patrocinio de San José sobre los hombres de la familia Munuera*, 1793, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

gusto de estos personajes, mismos para los que trabajó notablemente.²³³ El entretejido político y clientelar deja entrever a una oligarquía en comunión, la cual gobierna en complicidad los aspectos civiles, eclesiásticos y artísticos de la ciudad. Bajo esta premisa vale la pena cuestionar si la doctrina de Díaz y Tirado no habría influido en la decisión de Munuera para mandarse a retratar con Zendejas a los pies de San José; si así fuera tendríamos un ejemplo civil del gran impacto de su empresa.

233. Algunas de las pinturas de Zendejas que se encuentran en la parroquia pertenecieron a la Casa de Ejercicios, probablemente alguna de ella se hizo a devoción de Manuel Munuera.

Conclusiones

La imagen y la política fueron dos conceptos que, en muchos casos, se percibieron como indivisibles en la Nueva España. A lo largo de este recorrido se ha procurado rescatar una serie de elocuentes objetos artísticos que fueron interpretados bajo la lectura de diversas políticas: monárquicas, en primer término, pero también devocionales, artísticas y sociales. Si bien el tema primigenio de este trabajo ha sido la utilización de la imagen de San José como promotora de la corona y el regalismo; lo cierto es que los ejemplos periféricos que han contextualizado esta premisa permitieron armar un discurso más amplio que ayuda plantear, parcialmente, un panorama de la creación y uso de las imágenes en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII.

Creo que para futuras investigaciones será conveniente hacer estudios individuales de las obras aquí vistas bajo la óptica de la política, lo que ayudará a encontrar la riqueza y multiplicidad de intenciones concebidas en la ejecución de lienzos, esculturas, retablos, grabados y platería.

La imagen de San José fue eje de este trabajo gracias a la riqueza que permite la “universalidad” de su culto; bajo la figura del patriarca se ampararon grupos extremos, verbigracia los jesuitas y las autoridades que los expulsaron. Los indígenas pobres de los diversos barrios de la ciudad recurrían en sus necesidades habituales a San José, al tiempo que lo más selecto de la sociedad poblana, veía en él una devoción de carácter histórico, político e identitario.

Si bien la relación entre San José y la monarquía era invento promovido por la misma corona desde un siglo atrás, la iglesia regalista de la segunda mitad del siglo XVIII fue la que enalteció este vínculo a través de sus más preclaros propagadores: los obispos, quienes supieron utilizar la figura del patriarca para dejar claro el papel del rey como custodio y protector supremo de las Españas. Los tiempos de cambio hacían necesario reafirmar la posición totalizadora de la corona desde todas las trincheras posibles.

Como una especie de reflejo de las políticas monárquicas y episcopales surge la figura de José Atanasio Díaz y Tirado, máximo exponente poblano del regalismo amparado a la

figura de José. La devoción sincera, la convicción política y el deseo de reconocimiento y trascendencia fueron los principales motores del párroco, mismo que logró una carrera brillante gracias a su intelecto y esfuerzos. La proyecto material que emprendió, consecuencia de su profundo conocimiento sobre los influjos de la imagen, perdura en los muros de San José como testimonio de su emprendedor celo. Bajo su genio creativo se ampararían artistas consumados dentro del medio local como los afamados José Villegas Cora y Miguel Jerónimo Zendejas, líderes de una pléyade de artistas que construyeron el gusto clerical del momento, concepto propuesto en este trabajo y que pretende explicar como se construía la fama y emulación de ciertos artistas a través del clero. Aunado a esta idea se retoman otros conceptos que ayudan a explicar los diferentes procesos que se abordan en el trabajo, como lo son red clientelar o empresa artística.

En el caso de la pintura, arte que domina substancialmente este trabajo, Zendejas se yergue como el “mudo predicador” que hizo visible lo que Díaz y Tirado hacía audible a través de los sermones. El denso conocimiento del párroco supo ser representado por el pintor de manera sobresaliente, hecho que es tangible en la basta cantidad de cuadros que ambos personajes legaron a la parroquia de San José; mismos que, en su mayoría, fungen como una suerte de alabanza perenne al santo tutelar.

Después del áureo periodo administrativo de José Atanasio el culto al Patriarca nunca volvió a tener el mismo lustre: las guerras de independencia, la invasiones, la introducción de las políticas liberales y las reformas eclesiásticas mermaron el culto al santo que otrora fuera patrono de la ciudad y espejo del rey en estas tierras.

Fuentes.

Archivos.

Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla.
Archivo General Municipal de Puebla.
Archivo Parroquial del Señor San José, caja 14, volumen 10.
Biblioteca José María Lafragua. Puebla.
Biblioteca Palafoxiana, Puebla.

Bibliografía.

- Alcalá, Luisa Elena. “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez”, en *Anales del Museo de América* 7, 1999.
- Álvarez de Abreu, Antonio José. *Víctima Real Legal*. Madrid: imprenta de Andrés Ortega, 1769.
- Amador Marrero, Pablo F. “Relaciones Artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos” en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*. México: Fundación Amparo-UNAM, 2012.
- Andrade Campos, Alejandro. “Cuatro patronos en el colegio carolino en la pintura universitaria”. *Tiempo universitario*, 9 (2008).
- _____. *El pincel de Elías: José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*. Puebla: BUAP, 2015.
- _____. “Entre las hebras del sol y las perlas de oriente: historia, significado, representación e identidad en torno al vestido de Nuestra Señora del Rosario de Puebla”, en *Encrucijada, actas del IV Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal* (en prensa).
- Barriga, Irma. *Patrocinio, monarquía y poder, el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.
- Blanco Sosa, Juan Manuel. *La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla*. Tesis de Maestría: UNAM.
- Borges, Analola. *Álvarez de Abreu y su extraordinaria misión en Indias*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, 1963.

- Camacho, Ramón Kuri. *La Compañía de Jesús, imágenes e ideas, scientia conditionata tradición barroca y modernidad en la Nueva España*. Puebla: BUAP, 2009.
- Carlos III. *Gobierno del Señor Rey Carlos III*. Madrid: Librería de Sojo, 1839.
- Carrasco Moscoso, Nicolás. *Sermón del el patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la Ciudad de Puebla en el esclarecido Patriarcha San Joseph*. Puebla: imprenta de Diego Fernández de León, 1688.
- Carrillo Ojeda, Carlos. *Presencia de San José en México*. México: Centro de Documentación y Estudio sobre San José, 2005.
- Connaughton, Brian. “La búsqueda del código jurídico: Macanaz y la tradición regalista” en *Reformas y resistencias en la iglesia novohispana*, coordinadores María del Pilar López Cano y Francisco Javier Cervantes Bello. México: UNAM-BUAP, 2014.
- Contreras Cruz, Carlos. *Los almanaques poblanos y las efemérides de Puebla de José Mendizábal Tamborrel*. Puebla: BUAP, 2009.
- Cuadriello, Jaime “San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y Virrey de las Indias”, *Memorias del Museo Nacional de Arte*, Número 1, 1989.
- _____. *Zodiaco Mariano, 250 años de la proclamación pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Museo Soumaya, 2004.
- _____. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México: UNAM, 2004.
- _____. “Santos investidos: muros vestidos, colegiales revestidos. Las antiguas pinturas de San Ildefonso” en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: UNAM, 2008.
- _____. “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* volumen XXXIII, número 99, otoño 2011.
- Delgado y Buenrostro, Antonio. *Demonstración Alegórica del esclarecido Patriarca Señor San Josef y del SS. Sacramento precisamente descubierto en la magestuosa fiesta anual, que celebra el Ilustrísimo Cavildo Eclesiástico de la Puebla de los Ángeles, en su Iglesia Cathedral, como su Patrón y Abogado, por fuerte y voto escogido contra las tempestades, y rayos, que conturban a dicha Ciudad*. Sevilla: Imprenta de Tomás López de Haro, 1680.
- Díaz Cayeros, Patricia. “La ornamentación en el arte novohispano: la imagen escultórica” en *Nombrar y explicar, la terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México: UNAM, 2012.
- _____. “Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la Catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional” en *Ensayos de escultura virreinal en Pue-*

- bla de los Ángeles. México: Fundación Amparo-UNAM, 2012.
- Díaz y Tirado, José Atanasio. Sermón panegírico moral que el veinte y ocho de octubre del año de mil setecientos noventa y quatro, y ultimo del solemne novenario de desagravios, que con el motivo de las actuales Guerras contra los Franceses dedicaron los Parroquianos de Sr. S. Joseph a su Santísimo Protector y Patriarca en su Iglesia Parroquial. Puebla: Imprenta Palafoxiana, 1795.
- _____. Sermón Panegírico que en la plausible y festiva Imperial Coronación del Santísimo Patriarca Señor San Joseph Celebrada el dia veinte y seis de Septiembre del año de mil setecientos ochenta y ocho en la Ciudad de la Puebla de los Angeles, predicó en la Iglesia Parroquial del mismo Santísimo Patriarca el Dr. D. Joseph Atanasio Diaz y Tirado. Puebla: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1789.
- Domenech García, Sergi. “La Imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales”. Tesis de Doctorado: Universitat de València, 2013.
- Egido, Teófanos. “Política y religiosidad en el barroco español: el fracasado patronato de San José sobre España y sus dominios 1679 en San José en el siglo XVII, actas del tercer simposion (sic) internacional. Valladolid: Centro de Investigaciones Josefinas.
- Enríquez, Lucero. Un almacén de secretos, pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797. México: UNAM-INAH, 2012.
- Escamilla González, Iván. “Razones de la lealtad, cláusulas de la fineza: poderes, conflictos y consensos en la oratoria sagrada novohispana ante la sucesión de Felipe V” en Religión, poder y autoridad en la Nueva España, coord. Alicia Mayer et.al. México: UNAM, 2004.
- Fabián y Fuero, Francisco. Nos. D. Francisco Fabián y Fuero por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica Obispo de la Puebla de los Ángeles, del Consejo de su Majestad. Puebla: ¿Imprenta del Seminario Palafoxiano?, 1772.
- _____. Colección de Providencias Diocesanas del Obispado de la Puebla de los Ángeles. México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2011.
- Fernández Collado, Ángel. Historia de la Iglesia en España -Edad Moderna-. Salamanca: Instituto Teológico San Ildefonso, 2007.
- Fernández de Arévalo, Lorenzo. El Universal Patrocinio del Señor S. Joseph para un nuevo convento...México: Imprenta del Nuevo rezado, 1749.
- Fernández Gracia, Ricardo. Iconografía de don Juan de Palafox, imágenes para un hombre de estado y de iglesia. Navarra: Gobierno de Navarra, 2002.
- Galí, Montserrat. “Andalucía en Puebla de los Ángeles, apuntes para una historia de relaciones artísticas” en Caminos del Barroco, Andalucía, México, Puebla III. Puebla: Consejo

- Estatal para la Cultura y las Artes.
- Gallego, José Andrés, Pazos, Antón M. La Iglesia en la España Contemporánea 1800-1936. España: Editores Encuentro, 1999.
- Gell, Alfred. Art and agency, an anthropological theory. Estados Unidos: Oxford university press, 1998.
- González Sánchez, Carlos Alberto. Grafías del imaginario: representaciones culturales en España y América, siglos XVI-XVII. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- García Pérez, Rafael D. Reforma y Resistencia, Manuel de Flon y la intendencia de Puebla. México: Porrúa, 2000
- Jesús María, Francisco de y López, Andrés. Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen 1794, estudio preliminar Jaime Cuadriello. México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Honorable Ayuntamiento de Morelia, 2009.
- Lara Elizondo, Lupina. Visión de México y sus artistas, herencia plástica del México colonial renovaciones a tres siglos de distancia. México: Qualitas, 2005.
- La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la vulgata latina al español, trad. Félix Torres Amat. Madrid: Imprenta de León Amarita, 182.
- Lobera y Abio. Antonio. El porque de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios, cartilla de prelados y sacerdotes que en forma de diálogo entre un Vicario y un estudiante compuso...Barcelona: imprenta de los Consortes Sierra y Marti.
- Lobo Cabrera, Manuel. "La biblioteca de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, arzobispo de Santo Domingo". Anuario de estudios atlánticos, número 35, 1989.
- López de Villaseñor, Pedro. Cartilla Vieja de la Nobilísima Ciudad de Puebla. Puebla: Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, 2001.
- Marcillac, Luis de. Historia de la Guerra entre la Francia y la España durante la Revolución Francesa. Madrid: Imprenta de Repullés, 1815.
- Márquez Carrillo, Jesús. La oscura llama, élites letradas, política y educación en Puebla, 1750-1835. Puebla: BUAP, 2012.
- Maza, Francisco de la. "Una pintura de la ilustración mexicana" Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Volúmen 8, número 32, 1963.
- _____. El alabastro en el arte colonial de México. México: INAH, 1966.
- Merlo Juárez, Eduardo, Quintana Fernández, José Antonio. Las iglesias de la Puebla de los Ángeles. Puebla: UPAEP, 2001.
- Morales Pérez, Velia. Miradas del pasado, de los colegios jesuitas al Colegio del Estado, retratos e imágenes de la historia universitaria. México: BUAP, 2003.

- Neff, Franziska. “La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imaginería a la escultura neoclásica”. Tesis para obtener el grado de doctor: UNAM, 2013.
- _____. “El ritual de la palabra hablada. Esbozos de la sonoridad en las fiestas de la Angelópolis Virreinal” en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal*. Puebla, siglos XVI-XIX, coord. Montserrat Galí. Puebla: CIESAS-BUAP, 2013.
- Olivares Iriarte, Bernardo. *Álbum Artístico 1874*. Puebla: Secretaría de Cultura, 1987.
- Palafox y Mendoza, Juan de. *Obras del ilustrísimo excelentísimo y venerable Juan de Palafox y Mendoza*, Tomo IV. Madrid: Imprenta de Gabriel Ramírez, 1762.
- Payno, Manuel. “Pintores célebres. Miguel Jerónimo Zendejas” en *El álbum Mexicano*. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras, tomo I. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1849.
- Pérez García, Jaime. *Fastos biográficos de la Palma II*. Santa Cruz de la Palma: Caja General de Ahorros de Canarias, 1990.
- Pérez Dib, Jimena. “Estudio sobre la autoría de la bóveda del coro alto de la iglesia de Santa Rosa de Lima en Puebla, atribuidas a Miguel Gerónimo Zendejas”. Tesis de licenciatura: UDLAP, 2010.
- Poesía Sagrada, *Himnos del Breviario Romano*, trad. Juan Baptista Sorazabal. Madrid: imprenta de la Viuda de Barco López, 1808.
- Ramos, Frances L. “Celebrating the Patriarch(s) of Puebla: The Municipal Council and the Cult of Saint Joseph” en *Festivals and daily life in the arts of colonial latin american life 1492-1850*, Donna Pierce ed. Denver: Denver Art Museum, 2014.
- Rivera, Lenice. “Nuestra Señora de la Luz” en *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, ed. Jaime Cuadriello. México: Museo Soumaya-Basílica de Guadalupe, 2004.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. *La mirada del Virrey, iconografía del poder en la Nueva España*. Valencia: Universitat Jaume I, 2003.
- Salazar Andreu, Juan Pablo. *Obispos de Puebla, periodo de los borbones (1700-1821)*. México: Porrúa, 2006.
- Sánchez de Madariaga, Elena. “La Virgen de la Soledad, la difusión de un culto en el Madrid Barroco” en *María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy* (eds.) *La imagen religiosa en la monarquía hispánica, usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.
- San José, Isidoro de. “Las coronaciones canónicas de las imágenes de San José” *Estudios Josefinos*, revista de ciencia y vida josefina número 36, 1964.
- Solorio, Jorge Merlo. “San José en Nueva España, la devoción josefina a través de la produc-

- ción artística y literaria de los criollos novohispanos (siglos XVI-XVIII)". Tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnohistoria, ENAH, 2013.
- S/A "Donativos hechos a S.M. por varios individuos de las Provincias Interinas de Nueva España y Reyno de Guatemala" Mercursio de España, Tomo II (Madrid: Imprenta Real, 1795).
- S/A "Historia Copta de José el Carpintero" Evangelios Apócrifos. México: CONACULTA, 1991.
- Valdés, Antonio de. *Gazetas de Mexico, compendio de noticias de Nueva España que comprehenden los años de 1786, y 1787, Tomo segundo.* México: Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, s/a.
- Valdez, Manuel Antonio. "Continuación de las ofertas hechas por los Obispos y Personas particulares de dentro y fuera de esta Capital por vía de préstamo y donativo para las atenciones del Real Erario" *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España en los años de 1798 y 1799, Tomo IX.* México: Imprenta de Don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, s/f.
- Vallejo, Jose Ignacio. *Vida del Señor San Josef.* Cesena: Imprenta de Gregorio Biasini, 1779.
- Vargas López, Ramón. *Diario de un cura de pueblo y relación de los señores curas que han servido la parroquia de nuestra señora de la Asunción...* México: UNAM-UDLAP, 2006.
- Victoria Salazar, Diego de. *Sermón que predicó el Dr. Diego de Victoria Salazar, Canónigo Magistral de la Santa Iglesia Cathedral de la ciudad de la Puebla de los ángeles, Cathedralico de prima de Theologia en los Reales Colegios de San Juan y San Pedro de ella, regente de sus estudios y Examinador Synodal de su obispado en la Solemne y Plausible Fiesta que se celebró en la misa S. Iglesia al Patrocinio de San Joseph en la Corona de España, recibéndolo y declarándolo por Tutelar en todos los dominios del ella en obediencia de Real Cédula del Rey D. Carlos II Nuestro Señor (que Dios guarde).* México: Imprenta de Juan de Ribera, 1680.
- Vidal, Josep Juan. Martínez Ruiz, Enrique. *Política interior y exterior de los Borbones.* España: Ediciones Istmo, 2001.
- Vila Vilar, Enriqueta. *Cartas de cabildos hispanoamericanos, Audiencia de México.* Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Villagómez Lorenzana, Gregorio Alfonso. *Prima oratio habita in Regio ac Pontificio Angelopolitano Seminario Sanct. Apost. Petri et Joann. in laudem Angelici Doctoris D. Thomae Aquinatis, quam vespere die VII martii anno domini MDCCLXX jussu Illmi. D. D. Francisci Fabian et Fuero hujus dioceseos meritissimi presulis, lépide ac luculentr egit D. Gregorius Alphonso Villagomez et Lorenzana.* Puebla: s/e, 1770.

Villa Sánchez, Juan. Puebla Sagrada y Profana. Puebla: Bohemia Poblana, 1967.

Zahino Peñafort, Luisa coord. El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano. México: UNAM, 1999.

Fuentes electrónicas

Arquidiócesis de Puebla, “Excmo. Sr. Don Francisco Fabián y Fuero (1765-1773)” consultado el 11 de julio del 2015. <http://www.arquidiocesisdepuebla.mx/index.php/arquidiocesis/obispos-y-arzobispos/obispos/35-excmo-sr-don-francisco-fabian-y-fuero>

Beltrán, Gabriel. “Los oficios litúrgicos del Patrocinio de San José para los Carmelitas descalzos de España: origen, autor y texto. Consultado el 24 de julio del 2015 en <https://castellinterior.files.wordpress.com/2014/04/pdf-24.pdf>

http://www.santaclaradeestella.es/ORACIONES/Oraciones.htm#AD_SANCTVM_IOSEPH_

López Gonzalo, Victoriano. D. Victoriano Lopez Gonzalo, por la divina gracia y de la santa sede apostólica obispo de la Puebla de los Angeles, y electo de la santa iglesia de Tortosa ... A todos nuestros muy amados fieles de este nuestro Obispado ... El rey nuestro señor ... quiere que sirva en la antigua España ..., México: s/e, 1786, consultado el 24 de julio del 2015 en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040344&page=1>

Olivares Iriarte, Bernardo. Álbum Artístico,106. Consultado el 16 de julio del 2015 <https://archive.org/details/VaultA19800254c>

Redacción informativo del sur de Jalisco, “Historia de la Coronación “Pontificia” de San José de Zapotlán (segunda parte”, consultado el 28 de julio del 2015 en <http://www.periodicoelsur.com/noticia.aspx?idnoticia=13109>

Rodríguez de Coro, Francisco. “Francisco Fabián y Fuero, un reformador molinés en Puebla de los Ángeles” consultado el 19 de agosto del 2015 en <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/Wad/wad17Coro.pdf>

Robinson, David j. 1785-1786, el año de hambre en el México colonial, consultado el 24 de julio del 2015.<http://www.cyta.com.ar/ta0404/v4n4a4.htm>