



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical secular  
en el obispado angelopolitano  
(1758-1815)

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
Alejandro Julián Andrade Campos

TUTOR PRINCIPAL  
Paula Mues Orts  
Escuela Nacional de Conservación y Restauración (ENCRYM)

TUTORES  
Jaime Cuadriello Aguilar  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM  
María Teresa Álvarez Icaza Longoria  
Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM  
Rogelio Ruiz Gomar Campos  
Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM  
Franziska Nefff  
Instituto de Investigaciones Estéticas (Oaxaca), UNAM

Ciudad de México, enero de 2021



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.

---

MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS: PARADIGMA DEL GUSTO  
CLERICAL SECULAR EN EL OBISPADO ANGELOPOLITANO  
(1758-1815)

---

ALEJANDRO JULIÁN ANDRADE CAMPOS

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	p. 8
<b>INTRODUCCIÓN</b>	p. 12
<b>CAPÍTULO 1. MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS: UNA BIOGRAFÍA DEL PINTOR POBLANO A TRAVÉS DE LOS DOCUMENTOS Y LAS OBRAS</b>	p. 29
1.1 El siglo XIX: visiones cercanas, construcciones identitarias	p. 30
1.1.1 Las razones en torno a la creación de un mito	p. 31
1.1.2 Los tópicos de la literatura biográfica	p. 37
1.1.3 El perfil del artista	p. 49
1.2 Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815)	p. 52
1.2.1 Los orígenes del pintor	p. 52
1.2.2 El año de 1758: el patrocinio de la Compañía de Jesús y el comienzo de su prestigio artístico	p. 66
1.2.3 Zendejas, perito valuator del arte de la pintura	p. 70
1.2.4 1765: la milicia	p. 75
1.2.5 El empadronamiento de 1773 y la situación familiar	p. 82
1.2.6 Encargos y vida en el taller: 1787-1797	p. 84

1.2.7 1799: el pleito de los ensambladores y el ennoblecimiento de las artes	p. 91
1.2.8 Zendejas y el 1808 novohispano	p. 102
1.2.9 La muerte del maestro, 1815	p. 106
1.3 El autorretrato en la producción de Zendejas	p. 108
<b>CAPÍTULO 2. EL GUSTO CLERICAL Y PATROCINIO RELIGIOSO SECULAR EN LA PUEBLA DEL SIGLO XVIII</b>	p. 137
2.1 Preámbulo	p. 138
2.2 Una cuestión de gustos	p. 142
2.2.1 El gusto analizado a través de la biblioteca de los colegios palafoxianos	p. 149
2.3 Contexto del clero durante la segunda mitad del siglo XVIII	p. 167
2.3.1 El fortalecimiento del poder del obispo, su cabildo y sus artistas	p. 173
2.3.2 La Iglesia angelopolitana hacia el siglo XVIII, el alto clero y la consolidación del orgullo secular en la ciudad episcopal	p. 182
2.3.3 La carrera de Zendejas a partir de los príncipes angelopolitanos	p. 188
2.3.4 La difusión del gusto clerical en tiempos de la secularización de las parroquias, la promoción de los clérigos y el papel del arte como vínculo con el alto clero	p. 200
2.3.5 La educación del gusto en las iglesias	p. 217

2.3.6 La otra cara de la moneda: disminución del poder de los regulares y de las cofradías, corporaciones que generaban un gusto alterno	p. 220
<b>CAPÍTULO 3. LA BÓVEDA DEL CORO DE SANTA ROSA (1758)</b>	p. 250
3.1 Breve historia del convento: bajo la mirada del obispo	p. 251
3.1.1 La primera priora del convento de Santa Rosa	p. 256
3.1.2 El obispo Abreu y su relación con el convento de Santa Rosa	p. 259
3.2 El patrocinio material	p. 267
3.2.1 La renovación del coro alto	p. 272
3.3 Composición, modelos, perspectiva, capital visual y teórico	p. 279
3.3.1 Contextos e influencias	p. 279
3.3.2 Revisiones teóricas y un tercero involucrado: la Compañía de Jesús	p. 284
3.4 Interpretaciones en torno a la representación y función de la pintura en el coro de Santa Rosa	p. 290
3.4.1 Dar a entender más de lo que se representa	p. 290
3.4.2 La Pasión de Cristo	p. 294
3.4.3 La escenificación de <i>La Gloria</i>	p. 298
3.4.4 Subir a la gloria y alabar a Dios	p. 304
3.4.5 El sonido y la música en la bóveda: la activación del teatro de la pintura	p. 307

<b>CAPÍTULO 4. LA PARROQUIA DE ACATZINGO Y LAS IMÁGENES PARA LA MENTE. ENTRE LA BÚSQUEDA DE CAMBIOS Y LOS TIEMPOS DE CRISIS (1773-1778)</b>	p. 340
4.1 El cura y su parroquia, una carrera de difícil acenso	p. 341
4.1.1 Un esbozo en torno a la parroquia	p. 341
4.1.2 Las búsquedas de un cura privilegiado	p. 342
4.2 Literatura, modelos, reinterpretaciones y emociones en la serie pasionaria de la capilla de la Soledad: Los recursos del pintor	p. 354
4.3 La capilla de Nuestra Señora de los Dolores y la pasión de Cristo: función e intención	p. 377
4.3.1 La imagen, el contexto y las relaciones	p. 377
4.3.2 Antecedentes del ciclo pictórico	p. 383
4.3.3 La fundación de la Santa Escuela de Cristo en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores	p. 387
4.3.4 Entre las fronteras de la realidad, la oración, el gesto y la contrición: la función de la imagen	p. 391
4.3.5 Del Vía Crucis al cenáculo: Ágreda delineó, Zendejas pintó	p. 398
4.3.6 El sentido de la contrición en tiempos de crisis	p. 410
4.3.7 Múltiples intenciones en torno a los cuadros	p. 414

<b>CAPÍTULO 5. LA PARROQUIA DEL SEÑOR SAN JOSÉ: LA VISIÓN INTEGRADORA DEL PÁRROCO (1780-1806)</b>	p. 455
5.1 Los orígenes del templo y el culto a san José en Puebla	p. 456
5.2 El párroco de san José a finales del siglo XVIII y sus obras	p. 460
5.2.1 La cofradía del señor san José	p. 483
5.2.2 La Archicofradía de Jesús Nazareno	p. 492
5.2.3 La cofradía de los santos Crispín y Crispiniano	p. 508
5.2.4 La Santa Escuela de Cristo	p. 513
5.2.5 La Casa de Ejercicios	p. 517
<b>CONCLUSIONES</b>	p. 528
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	p. 567

## Agradecimientos

El trabajo de una tesis doctoral comprende años y procesos bastante largos y complejos que cobran sentido cuando se ha puesto punto final al trabajo. El pretender dar agradecimiento a todas las personas que durante estos 5 años han sido parte de esta empresa me parece ingenuo; no obstante, resulta necesario, por lo que, sin más preámbulo, procederé a reconocer a aquellas personas que han sido parte de este camino, excusándome si alguna omisión cometo en estas líneas.

En primer lugar, quisiera hacer patente mi eterna gratitud a mis padres: María Lucía Marcela Campos Azuara e Ignacio Carlos Andrade Ayala (Q.E.P.D), pues me permitieron desarrollarme profesionalmente en el ámbito que me apasiona, específicamente, la historia del arte que no siempre es generosa si hablamos en términos pecuniarios, aunque lo es para quienes hemos encontrado en ella nuestra vocación. Agradezco el apoyo a mis padres por haberme brindado todo el apoyo para llegar finalmente a este punto en mi carrera profesional. Especialmente a mi madre, por el apoyo y la paciencia que tuvo para entenderme y acompañarme tanto a visitar templos como en otros eventos de mi vida académica. A mis tíos Alejandro, Gustavo y Ariel, igualmente, por su soporte durante este periodo.

Mi gratitud también hacia mis muy queridos profesores, que me han enseñado a ver con otros ojos, unos más profundos, y certeros, los objetos de mi eterna devoción. Especialmente a Paula Mues, maestra y amiga durante ya 10 años, quien dirigió esta tesis con claridad y paciencia al tiempo de concederme una mirada serena y reflexiva frente a mis objetos de estudio, orientando también gran parte de mi vocación como historiador del arte hacia la pintura del siglo XVIII. A mi querido Jaime Cuadriello, quien con su vasto

conocimiento en torno al arte aportó ideas y conceptos que enriquecieron sustancialmente el producto final de este trabajo, contribuyendo generosamente no sólo con ideas, también con bibliografía, consejos y hasta hospedaje durante los viajes a ciudad de México.

A María Teresa Álvarez Icaza, quien con gran bondad y empatía cimentó gran parte de las bases históricas de la presente disertación, poniendo sobre la mesa conceptos y procesos históricos sumamente relevantes como la secularización de las doctrinas al tiempo de hacer énfasis en algunos eslabones fundamentales como la presencia del cabildo catedralicio. Por supuesto, agradezco a mí siempre admirado maestro Rogelio Ruiz Gomar, quien con su enorme experiencia y conocimiento aportó comentarios y sugerencias precisas y a Franziska Neff, gran conocedora de la Puebla del siglo XVIII y su entorno artístico, quien me ayudó a precisar datos e ideas propias del contexto regional. De igual forma, agradezco a mi querido Pablo Amador Marrero, quien sin ser parte de mi comité académico fungió como una especie de sexto asesor, aportando con gran generosidad datos, ideas e interpretaciones sin las cuales este trabajo no hubiera cerrado satisfactoriamente.

Agradezco a mis amigos queridos del arte virreinal: Andrea Montiel, Karina Flores, Montserrat Báez, Miguel Cano, Julio Rubio y Mario Sarmiento, quienes aparte de compartir la pasión por este periodo histórico y artístico también aportaron a mi crecimiento académico desde la discusión y la reflexión. A Eduardo Limón por las aportaciones de obras y fotografías que desconocía y a las que se me dificultaba el acceso. Enrique García, Gabriela Cuautli, Jaime Carcaño y Enrique Cesin: gracias por su amistad y apoyo incondicional. Así mismo, gracias a Gustavo Mauleón y Arturo Córdova por las ideas y documentación que generosamente me compartieron y que ayudaron a fundamentar y robustecer la investigación. Agradezco a Carlos Espíndola por la corrección de estilo y maquetación de la tesis, logrando con ello darle una claridad y belleza.

El agradecimiento se extiende también a mis compañeros del Colegio de Historia y al director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, quienes me brindaron todas las facilidades para concluir este trabajo de manera exitosa mientras desempeñaba mis labores como profesor hora clase en la mencionada institución. Mi gratitud se dirige también a Gela Rodríguez, Ana Martha Hernández y Javier Gómez Marín, mis jefes directos en Museos Puebla y Secretaría de Cultura en este último año, quienes me apoyaron con su amistad y conocimiento durante este trayecto, auxiliándome con los permisos y tiempos necesarios para mi proceso de titulación. Al secretario Sergio Vergara y a Daniela Calderón por la oportunidad de sumarme y trabajar en el proyecto de cultura y arte que llevan a cabo y que, seguramente, beneficiara notablemente al arte virreinal poblano y su estudio.

Muchas gracias a todas las instituciones museísticas, archivos y espacios religiosos que me apoyaron para la investigación documental y registro fotográfico de las obras aquí estudiadas, pues debido a su apertura y facilidades se pudo construir el discurso del presente ensayo. A Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, quienes me asistieron de manera paciente y puntual durante todos los procesos que conlleva el doctorado y la titulación. Agradezco también al CONACYT por el apoyo económico brindado durante la realización de este proyecto.

Finalmente, mi eterno amor y agradecimiento a Miguel Jerónimo Zendejas por permitirme entrar a la intimidad de su taller y su vida por medio de la documentación y las obras que dejó como legado de su trascendente existencia. Por dejarme ser la voz y la pluma que en este lejano año de 2021 da eco a su brillante carrera como artista. cuyo pincel ennobleció la historia de la otrora Puebla de los Ángeles.



## Introducción

El complejo mundo del arte, constituido por muchas y diversas piezas representa, aún hoy, un campo poco explorado en el contexto de la Puebla novohispana. No es suficiente con el análisis de la obra y su creador, sino que es preciso desentrañar la serie de factores que desempeñaron un papel relevante en la configuración del arte en su contexto: quiénes fueron los patronos, quiénes los artistas, a qué público estaban dirigidas las obras, cuáles eran las fuentes temáticas, cuál era su valor y cómo se configuró el canon del arte pictórico en las provincias de la Nueva España. Profundizar en estos elementos nos ayudará a comprender el funcionamiento de este complejísimo sistema y, en última instancia, a delimitar la función y posición del pintor en ese pequeño cosmos.

La presente investigación tiene por finalidad explicar de qué manera las condiciones políticas, sociales, económicas e intelectuales, dadas en un espacio y tiempo definidos (en este caso Puebla del siglo XVIII), configuran la obra del artista, al tiempo que lo posicionan, o no, en un lugar privilegiado, según sea el caso. Evidentemente, la genialidad y talento del tienen un peso preponderante, pero la consagración de un artista en su entorno social requiere de muchos otros factores que le permitan consolidarse como una figura preeminente. El artífice que busca el reconocimiento de su trabajo debe desarrollar otras capacidades más allá de su talento artístico: su desempeño social, la facilidad de entablar relaciones con personajes con capital económico e intelectual, la adecuación de su quehacer a las necesidades del entorno, entre otros aspectos, son tópicos a considerar si de posicionarse como una referencia se trata.

Sobre este último punto, es realmente interesante la forma en la que los artistas disponían, y hasta cierto punto adecuaban, su talento al servicio de las formas y temas acuñados por las élites, quienes, generalmente, eran patrocinadores de sendos trabajos, por lo que imponían modelos y paradigmas en el quehacer artístico a los cuales el artista debía ceñirse si pretendía vivir de sus encargos. En este tenor (y para fines del presente trabajo), sobresale el quehacer del pintor, cuyo genio compositivo, buen uso del color, bellas formas y fuerte expresividad, le valían la sanción de determinados grupos. Estas cualidades debían

ajustarse al gusto de su clientela, construido tanto por referencias visuales internas como externas que pulsaban entre la tradición y la innovación, proceso dentro del cual el artista tenían un papel fundamental no sólo como seguidor, sino también como promotor de nuevas *manieras*, convirtiéndolo en el adalid de un ideal visual.

En la Puebla novohispana, la sede episcopal más rica de América por lo menos hasta 1755,<sup>1</sup> se gestaron diversos pintores que lograron consagrarse, principalmente, gracias al reconocimiento de la jerarquía eclesiástica poblana, la cual se constituía por el Obispo y su Cabildo Catedralicio, conformado, a su vez, por algunos ministros de la Catedral. Entre los nombres que más resuenan en la historia del arte poblano, sin que por ello sean los únicos, destacan, en el siglo XVII, los de Diego de Borgraf, Antonio de Santander y Juan Tinoco; mientras que para el siglo XVIII resultan fundamentales José Rodríguez Carnero, Luis Berruco, José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas.

Esta constelación de pintores se inscribe en un periodo en el que distintas provincias de la Nueva España buscaron conformar una identidad propia que se representara en sus productos culturales, afincando un gusto regional a través de los artistas locales. Hacia mediados del siglo XVIII, en la capital del virreinato, la Ciudad de México, se promocionó a un pintor de una manera que no se había visto antes en la Nueva España: don Miguel Cabrera. El “Miguel Ángel americano”, como se le conoció, adquirió un prestigio inusitado gracias al apoyo episcopal brindado por el prelado Manuel Rubio y Salinas (quien, al parecer, lo nombró su pintor de cámara) y a las corporaciones religiosas, específicamente los jesuitas, quienes no sólo le ofrecieron trabajo, sino que lo integraron dentro de sus círculos más íntimos y procuraron brindarle herramientas que impulsaran su proceso creativo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jesús Márquez Carrillo, *Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos del obispo Francisco Fabián y Fuero* (Puebla: BUAP, 2016), 54. La situación cambió hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el obispado de Michoacán se convirtió en el más rico, junto con el arzobispado. Para más información al respecto consultar: David Brading, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810* (México: Fondo de Cultura, 1994).

<sup>2</sup> Entre los textos que tratan a Cabrera y sus redes clientelares, se encuentran: Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial* (México: Invermexico, 1995) 38-41 y Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera, las tramas de la creación*, (México: MUNAVI, 2015) 19-29.

El culmen de su aclamada carrera se encuentra en la publicación del opúsculo titulado *Maravilla Americana o conjunto de raras maravillas*, donde analizó, bajo las reglas del arte y con el libro de *Museo Pictórico y Escala óptica* de Antonio Palomino en mano,<sup>3</sup> el lienzo original de Nuestra Señora de Guadalupe. No solamente fue su acertada, pero, sobre todo, piadosa, retórica la que le ganó prestigio, sino también el respaldo que le brindaron tanto los clérigos que redactaron las aprobaciones de la obra como sus colegas, quienes, a través de sus pareceres, elogiaron no sólo el análisis, sino al mismo Cabrera, quien dedicó el impreso a su protector Rubio y Salinas, dejando ver su cercanía con él al firmar dicho texto ni más ni menos que en el Palacio Episcopal.

El prestigio alcanzado por Cabrera, no sólo a partir de sus obras sino de su propio libro, ayudó a reforzar un modelo de pintor que se empezó a reproducir en las capitales más importantes del virreinato. No en balde el mismo Toussaint menciona en su *Pintura colonial en México* que “Magón es el Ibarra de la pintura poblana y Zendejas el Cabrera”<sup>4</sup> aseveración que, aunque se antoja sumamente centralista, creo que es acertada: si bien Magón e Ibarra son pintores fundamentales de gran éxito y trascendencia para la creación artística de su entorno, no llegaron a la aclamación y trascendencia que tuvieron Cabrera y Zendejas, este último dentro de un territorio muchísimo más acotado.<sup>5</sup>

Es precisamente en el siglo XVIII cuando en otras provincias parece replicarse el mismo fenómeno: Francisco Eduardo Tregueras, originalmente dedicado a la pintura y después establecido como arquitecto, logró un prestigio insólito en Guanajuato y la zona del bajío, condición que le valió un buen estatus económico y social al punto de construir su propia capilla funeraria en el convento de San Francisco de Celaya, su ciudad natal. Por otro lado, podemos encontrar a Ignacio Berben en Nueva Galicia, cuyos cuadros de genio compositivo, dulce colorido y expresividad permiten establecer un parangón con Zendejas, aunque no llega a la calidad del poblano. La creación de grandes series narrativas, en donde

---

<sup>3</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera* (México:INAH, 1966) 20.

<sup>4</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, 1965) 180.

<sup>5</sup> Cabe destacar que la superioridad en fama de Cabrera y Zendejas se construyó a posteriori; si bien en vida gozaron de una extraordinaria estima, fue gracias a sus discípulos y las opiniones de varios intelectuales del siglo XIX que fueron reconocidos, dentro de sus propios contextos, como el paradigma del buen pintor por excelencia.

la mencionada gestualidad es imperante para lograr el tono teatral, es otra característica que une a ambos pintores.<sup>6</sup> En Querétaro hallamos a Tomás Xavier de Peralta que, aunque un poco anterior, alcanzó a ser contemporáneo de Zendejas, llegándose a decir de él que era “de bastante talento para la pintura, de modo que la opinión más común entre los más inteligentes es ser el mejor que ha producido Querétaro”.<sup>7</sup> Llama la atención que entre el inventario de bienes que se hizo a su muerte, acaecida en 1781, se encontró un ejemplar de la misma *Maravilla Americana*.<sup>8</sup> Si bien es cierto que anteriormente hubo artistas celebrados y de reconocimiento local, regional o inclusive a nivel virreinato, pareciera que es a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando florecieron los pintores que lograron trascender socialmente con mayor fuerza como parte del orgullo e identidad local.

En este contexto se ubica Miguel Jerónimo Zendejas, quien ha sido apreciado de manera regional como el epítome del artista virreinal poblano, puesto que su amplia fama se extendió durante el siglo XIX gracias a la promoción que de su figura hicieron escritores como Manuel Payno, Bernardo Olivares y Jorge Hammeken. Esta trascendencia lograda a través de la pluma de algunos escritores se convirtió en una estela de la extraordinaria reputación que gozó durante su larga trayectoria como pintor (murió a los 91 años), consagrándolo como un artista singular que acaparó prácticamente todos los encargos importantes de la diócesis durante la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros 15 años del siglo XIX. Dicho fenómeno artístico generó las inquietudes que el presente trabajo doctoral plantea, mismas a las que pretende dar una posible respuesta.

El análisis de las redes clientelares que entretejió el artista a lo largo de su trayectoria, conformadas, en su mayoría, por integrantes del clero secular, permiten entender el fenómeno que representó Zendejas en términos de mercado. Las obras de carácter monumental y público que realizó en varios templos localizados en distintas regiones del obispado debieron impactar fuertemente en sus espectadores concediéndole un reconocimiento popular, mismo

---

<sup>6</sup> La apreciación de este artista se encuentra en la introducción del libro *Pintado en México*. Luisa Elena Alcalá, Jaime Cuadriello, Iona Katzew y Paula Mues, “Pintado en México, 1700-1790”, en *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici* (Estados Unidos: LACMA-Fomento Cultural Banamex, 2017), 44.

<sup>7</sup> Mina Ramírez Montes, “Tomàs Xavier de Peralta. Un pintor queretano del siglo XVII” en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, número 6 (1995) 27.

<sup>8</sup> Ramírez, “Tomàs Xavier”, 33.

que le permitió acrecentar y mantener su margen de acción. Para el momento en que el pintor desarrolló su arte, el clero secular estaba tomando un nuevo impulso y representatividad, debido a una segunda ola de secularización dentro del obispado y a la nueva división de curatos, acontecimientos que permitieron tener un mayor control del territorio y la feligresía. Dentro de este contexto, el discurso de la imagen fue fundamental para impulsar determinada doctrina o devoción como medio de identidad corporativa, sin descartar que, a través de las composiciones pictóricas el artista, cual “predicador mudo”, materializaba, mostraba y reafirmaba los ideales del clero que lo contrataba.

Estas obras pictóricas se construyeron a partir de formas visibles que eran respaldadas por un gusto acuñado por el alto clero, el cual fue replicado por curas de menor calado que actuaron en sinergia con el fin de ascender en la carrera eclesiástica. Para el estudio de dicho fenómeno, planteo dentro de este trabajo el concepto de “gusto clerical secular”, el cual pretende explicar el crecimiento de un artista (en este caso Zendejas) a través de la sanción y protección ejercida por las cúpulas episcopales, así como su difusión y fortalecimiento a partir de clérigos que lo contrataron buscando empatar con las ideas del obispo y su cabildo.

El abordaje teórico del concepto central, es decir, el gusto, se articula primordialmente desde la historia social del arte y desde la sociología del arte. Como bien lo explica Vicenç Furió, aunque ambos campos de estudio se encuentren interconectados y se nutren mutuamente, también atienden especificidades propias que hacen necesaria su diferenciación. La historia social del arte es definida como la que “pone especial énfasis en estudiar y destacar las condiciones sociales que hacen posible o influyen la producción artística”,<sup>9</sup> es decir, explica los objetos desde sus circunstancias inmediatas de creación y funcionamiento. La sociología del arte pretende “interrelacionar diferentes niveles de realidad social –económicos, políticos, culturales, etc.– con el fin de intentar comprender la realidad” generando un binomio entre arte y sociedad que ponga en relieve la dimensión social del hecho artístico<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Vicenç Furió, *Sociología del arte* (España: Cátedra, 2000) 20.

<sup>10</sup> Furió, *Sociología*, 21.

Desde los planteamientos que ambas ópticas ofrecen se aborda la producción de Zendejas, escogiéndose particularmente el asunto del gusto como un eje que permite articular y definir el objeto de estudio. Cabe destacar que este tema ha sido puesto en relieve desde la sociología con los excelentes estudios de Pierre Bourdieu,<sup>11</sup> sirviendo para en particular para de este trabajo los planteamientos de Valeriano Bozal,<sup>12</sup> Elio Fanzini<sup>13</sup> y Ana Hontanilla,<sup>14</sup> ésta última para entender puntualmente la idea de buen gusto en la España del siglo XVIII.

Con el fin de lograr este propósito, también ha hecho acopio de “otras formas” de hacer historia del arte; herramientas clave a partir de las cuales se puede desde sistematizar la producción hasta explicar las razones de ciertas composiciones o elementos que permiten que una obra cumpla su función social. Generar un catálogo de obra del artista, a menos de manera provisional, fue fundamental para poder encontrar a “vuelo de pájaro” generalidades que permitieran establecer un hilo conductor dentro de su producción. Gracias a esta mirada cuantitativa se pudo pasar a una selección cualitativa en la cual se definieron los ejemplos paradigmáticos que cabalmente pudieran argumentar la premisa central.

La realización de una biografía del pintor, centrada en su quehacer artístico, es fundamental para poder trazar la columna vertebral a partir de la cual se puedan entender las diferentes obras del artista a partir de momentos clave de su vida personal y laboral. Es por ello que considero que los estudios monográficos, tan olvidados en la historia del arte virreinal mexicano, son fundamentales para entender las manifestaciones artísticas individuales para, posteriormente, complejizar su vinculación social. Igualmente, la iconografía fue sumamente útil para este trabajo, entendiéndola no sólo como la utilización de elementos para crear una narración visual, sino como el establecimiento de las composiciones y modelos que acuña el pintor, una suerte de iconografía personal del artista

---

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (México: Taurus, 2012).

<sup>12</sup> Valeriano Bozal, *El gusto* (España: Machado libros, 2008).

<sup>13</sup> Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo (España: Visor, 2000).

<sup>14</sup> Ana Hontanilla, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español* (España: Iberoamericana, 2010).

o *leitmotiv* que se incrusta en el gusto de su sociedad inmediata y que se vuelve punto de referencia de un taller, al cual se le demanda su repetición consecutiva a raíz de su éxito.

Es desde esta problemática y con las mencionadas herramienta que esta disertación doctoral se estructuran en 5 apartados, los cuales plantean una nueva biografía del pintor, un desarrollo del concepto del gusto clerical secular a partir del contexto histórico de la diócesis angelopolitana y de algunas obras realizadas por el artista, para, finalmente, realizar el análisis de tres casos de estudio que argumentan la teoría antes propuesta, los cuales representan tres realidades distintas de encargos: las de un obispo auxiliar, un párroco rural y un párroco urbano. Estos ejemplos también permiten abarcar casi la totalidad de la vida artística de Zendejas, pues, cronológicamente, van desde 1758 (bóveda del coro de santa Rosa) hasta 1806 (cuadro de la *Aparición de Cristo resucitado a su madre* que se alberga en la parroquia de San José). Esta estructura que no está delimitada por una secuencia de tiempo lineal –razón por la cual el lector encontrará varios saltos cronológicos– permite en los primeros dos capítulos dar un contexto general del artista desde un aspecto monográfico y una conceptualización del gusto en su época, finalizando en los tres últimos apartados con la ejemplificación de lo mencionado a través de estudios de caso que permiten ahondar tanto en el patrocinio como en las estrategias y recursos propios del pintor

Emprender una nueva biografía en torno a Miguel Jerónimo Zendejas significó ahondar en uno de los artistas poblanos de los que más se ha profundizado y escrito, probablemente, sólo detrás de José Agustín Arrieta. Las biografías del siglo XIX, como las mencionadas de Jorge Hammeken<sup>15</sup> o Bernardo Olivares,<sup>16</sup> fueron analizadas más desde su construcción literaria que de su fiabilidad histórica, ya que su estructura obedeció a los tópicos literarios propios de esa época, en los cuales se buscaba ensalzar la figura del artista a través de ciertos pasajes comunes en estas biografías. No obstante, este análisis tampoco pretende descartar la veracidad de dichas anécdotas, más bien, busca entender desde que intenciones fueron planteadas, dejando abierta la posibilidad de su veracidad.

---

<sup>15</sup> Eduardo L. Gallo (editor), *Hombres Ilustres Mexicanos*, tomo III (México: imprenta de I. Cumplido, 1874).

<sup>16</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1987).

Para el siglo XX resultan fundamentales las apreciaciones de Francisco Pérez Salazar,<sup>17</sup> Manuel Toussaint<sup>18</sup> y Francisco de la Maza,<sup>19</sup> quienes más allá de las críticas en torno a su obra – sumamente cuestionables en la actualidad– buscaron entender a Zendejas ya no desde la idea del artista mítico y excepcional, sino como un pintor inserto dentro de una tradición artística local. Dentro de los estudios recientes, sobresale, de manera notable, el profundo trabajo que encabezó Lucero Enríquez en torno al *Almacén*,<sup>20</sup> quizás una de las obras más reconocidas en la producción del pintor, la cual no se ha abordado en esta tesis por estar enfocada únicamente en su producción religiosa. En esta disertación, Enríquez propuso la biografía hasta entonces más completa y razonada en torno al personaje, estableciendo que tanto la influencia de la Compañía de Jesús como la vinculación episcopal fueron factores determinantes en su carrera. Estas sugerentes premisas sirvieron como punto de partida para la presente investigación.

Como resultado de investigaciones bibliográficas, pesquisas documentales y la relación entre obras y pasajes de la vida del artista, se ha podido plantear una novedosa biografía de Zendejas. El capítulo primero comienza con el análisis de los relatos decimonónicos en torno al autor, mismos que permiten entender tanto la construcción escrita de su vida, como el papel fundamental que tuvieron sus discípulos para enaltecer la figura del artista en la Angelópolis, impulsada en este caso por José Manzo y José Julián Ordoñez, líderes intelectuales del arte en la Puebla de la primera mitad del siglo XIX. Posteriormente, se aborda la particular vinculación que la familia Zendejas mantuvo con la Compañía de Jesús, la cual data a partir de la relación que Lorenzo, padre de Miguel Jerónimo, mantuvo con el afamado Juan Antonio de Oviedo, a quien acompañó a Roma. La influencia de los jesuitas es un tema que se verá continuamente en este trabajo, aún después de su expulsión en 1767.

La carrera del pintor tuvo un impulso muy relevante el año de 1758, cuando realizó la serie de estudiantes jesuitas del Colegio de San Ignacio y la pintura para la bóveda del coro

---

<sup>17</sup> Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* (México: UNAM, 1963), 85-88.

<sup>18</sup> Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* (México: UNAM, 1969), 184-185.

<sup>19</sup> Francisco de la Maza, “Una pintura de la Ilustración mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, número 32 (1963), 37-51.

<sup>20</sup> Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos, pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797* (México: UNAM-INAH, 2012), 155-208.

de Santa Rosa, la cual es estudiada de manera particular en el tercer capítulo de esta tesis. A partir de estos encargos, la fama de Miguel Jerónimo se elevó notoriamente, consiguiendo comisiones cada vez más grandes y de mayor lustre. Es a la par de las obras que la documentación comienza a revelar otros aspectos fundamentales del trabajo y la vida del pintor, como lo son el levantamiento de avalúos pictóricos (otra de las formas en que se relacionó con importantes personajes de la sociedad angelopolitana) y su posible papel dentro de la Primera Compañía de Fusileros en la milicia, actividad que, al parecer, fue común en algunos pintores de mediados del siglo XVIII.

La vida cotidiana de Zendejas, su producción de lienzos y su formación en el taller son aspectos que se abordan a través de las mismas fuentes documentales e impresas, las cuales refieren, para el año de 1799, el interesante pleito entre ensambladores y pintores, el cual, lejos de mostrar algún conflicto entre ambos gremios, prueba la unión que mantenían a través del trabajo en común. Por último, la biografía retrata el papel de Miguel Jerónimo durante los primeros 15 años de la Puebla decimonónica, últimos en la vida del pintor, cerrados por un epílogo que analiza algunos de sus retratos y posibles autorretratos, intentando esclarecer cómo el artista se proyectó socialmente a través de sus pinturas.

El segundo capítulo de la investigación se encarga de construir el andamiaje teórico e histórico sobre el que se desarrollan las nociones de “gusto clerical secular” proponiendo un modelo que, ajustado a las circunstancias propias de cada caso, sirva para entender el patrocinio de determinadas obras no sólo en Puebla, sino en toda la Nueva España. Para la realización de este apartado –el más voluminoso– se analizó el concepto de “gusto” y su importancia dentro del mundo hispánico del siglo XVIII, pues fue en esta centuria cuando se desarrollaron diversas teorías sobre el “buen gusto”. Con el fin de entender cómo estas ideas pudieron haber permeado en los sacerdotes seculares que engendraron y diseminaron el gusto por determinados artistas, se hizo un análisis de tres textos que alberga la Biblioteca Palafoxiana, en donde se formaron varias generaciones de clérigos, y que retoman las cuestiones del gusto dentro de sus argumentos: *Teatro Crítico Universal* de Benito Feijoo, *Poética o reglas de la poesía en general* de Ignacio de Luzán y *Reflexiones sobre el buen gusto* de Ludovico Muratori. A través del estudio de dichas obras, se han encontrado los

puntos que pudieron construir un pensamiento, no sólo acerca del gusto en general, sino específicamente el vinculado a las artes visuales.

En este mismo apartado, se ha procurado reconstruir el contexto general de la Iglesia católica en la segunda mitad del siglo XVIII, específicamente el de la Iglesia iberoamericana bajo la influencia de los borbones, tomando como uno de sus ejes más importantes el fortalecimiento del poder episcopal y de los cabildos que gobernaban las diócesis, quienes impulsaron la carrera de determinados artistas. El caso del obispado de Puebla es particular dado que fue el más rico de América, siendo su obispo y cabildo quienes recibían las rentas más elevadas de las Indias, debido al inmenso territorio que gobernaban. Esta circunstancia cambió en la segunda mitad del siglo XVIII con el ascenso de la diócesis de Michoacán. La pujanza económica legó al alto clero una conciencia histórica sobre su devenir, una amplia cultura (tangibile en la riqueza de la Biblioteca Palafoxiana) y un orgullo y tradición propios, todo esto materializado a través del rito y las obras materiales.

Luego de plantear el estado del alto clero angelopolitano, se analizarán varias obras de Zendejas vinculadas con los prelados que gobernaron la diócesis poblana durante la mayor parte de su carrera: el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu (1751-1762), Francisco Fabián y Fuero (1765-1773), Victoriano López Gonzalo (1773-1785), Santiago Echeverría Eleguzúa (1788-1789), Salvador Biempica y Sotomayor (1790-1802) e Ignacio González del Campillo (1804-1813). De igual modo, es necesario señalar el importante papel que jugaron sus capitulares como guardianes de la tradición y costumbres catedralicias, ya que constituían un órgano de poder más continuo frente a la llegada de obispos, mayoritariamente peninsulares, quienes tenían poco conocimiento de su diócesis. En el caso específico del gobierno de Salvador Biempica, pareciera que los encargos a Zendejas dependieron más del cabildo que del propio obispo, pues este, al parecer, tuvo mayor vínculo con el desconocido pintor José Mariano Hernández.

Uno de los fines más importantes de esta tesis es el de trascender el concepto de “pintor episcopal”, que vincula al artista únicamente con el obispo, para trazar un camino que nos lleve a entender que el fenómeno es mucho más complejo, pues no sólo involucra al clero

catedralicio (obispo y canónigos) sino que involucra a diversos actores de diversos contextos. Por esta razón, para el desarrollo del concepto de “gusto clerical secular” se hizo fundamental entender la realidad de los párrocos, personajes que integraban el amplio obispado y que ayudaban a su administración y gobierno. Gracias a ellos, el gusto catedralicio se diseminaba en distintas latitudes, logrando encontrar obras de importantes artistas angelopolitanos en lugares lejanos a la urbe.

Esta circunstancia no obedecía solamente a una simple inclinación en común, ya que, como es sabido, uno de los medios para que los sacerdotes obtuvieran la promoción a un mejor curato (o incluso una canonjía) era la realización de mejoras materiales en los templos que administraban, mismas que eran observadas y sancionadas por los obispos en sus visitas pastorales o asentadas en sus cartas de méritos. Una de las formas en que se reafirmaba la venia del alto clero debió ser el contratar a los mismos artistas que ellos cobijaban, pues esto los identificaría –por lo menos en gusto– dentro del mismo círculo. Dicho poder se acrecentó gracias a varias circunstancias propias de la Iglesia novohispana del siglo XVIII, entre las cuales destaca la fragmentación y secularización de las doctrinas –cuyo proceso fue mucho menos dramático en Puebla gracias a la labor emprendida por el obispo Juan de Palafox y Mendoza un siglo antes– así como la disminución del poder de los regulares y de las cofradías, todo esto en pos del reforzamiento de la figura episcopal y de sus sacerdotes.

Los siguientes capítulos abordan tres ejemplos distintos de patrocinio dentro de la extensa producción de Zendejas. Como ya se había mencionado antes, dichas obras fueron elegidas por la diversidad de planteamientos que ayudan a presentar, puesto que cada una fue emprendida por diferentes estamentos del clero secular (un obispo auxiliar, un párroco rural y uno urbano) y provienen de diferentes periodos de producción del pintor, lo cual permite abarcar casi toda su carrera y establecer la continuidad de su prestigio. La alta calidad de los lienzos estudiados –y, en muchos casos, sus grandes dimensiones– posibilitan reconocer las aptitudes y recursos del artista, entendiendo con ello su éxito.

La metodología a partir de la cual se abordará esta producción consiste en presentar un panorama histórico del espacio dentro del cual se insertan las obras para, posteriormente,

desarrollar el perfil biográfico de los sacerdotes que encargaban las obras, al tiempo de proponer las posibles formas en las que pudo darse dicho patrocinio. Finalmente, se analizan las piezas desde su intencionalidad y función, así como los recursos teóricos, literarios y técnicos empleados por Zendejas para cumplir cabalmente con el efecto buscado. Cuando existen cofradías u otras corporaciones vinculadas con las obras también son analizadas, comprendiéndolas a partir de la información que se ha podido recopilar. Es necesario acotar que la consulta de los archivos clericales ha sido particularmente compleja durante el tiempo en que se ha desarrollado esta tesis, ya que permanecen cerrados el Archivo Diocesano de Puebla, el Archivo de Cabildo de la Catedral de Puebla y el Archivo Parroquial de Acatzingo, ello sin contar la ausencia de un catálogo en el vasto Archivo de Notarías del Estado de Puebla.

El primero de los casos analizados gira en torno a una sola obra de carácter monumental, misma que debió configurarse como uno de los mayores retos técnicos dentro de la carrera del pintor: la bóveda del coro del convento de Santa Rosa, realizada el temprano año de 1758. Dicha comunidad comenzó como un recogimiento de mujeres, mismo que, gracias a los empeños de sus congregantes, especialmente de María Anna Águeda de San Ignacio (su primera priora) se convirtió en convento de monjas dominicas.

Gracias al patrocinio del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, se implementaron mejoras que lo convirtieron en uno de los más ricos monasterios de la ciudad. Entre dichas obras destacó la construcción y ornamentación del coro, así como la decoración pictórica de su bóveda, encargada por el obispo auxiliar, y sobrino del prelado, Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, al entonces novel artista Miguel Jerónimo Zendejas, quien pronto se convirtió en su pintor de cabecera. La elección de Zendejas para este encargo parece estar motivada por su amistad con la Compañía de Jesús, orden que, aparentemente, intervino de manera fundamental en la realización de la bóveda, pues eran tanto amigos de Miguel Anselmo como confesores de las monjas. Entre sus sacerdotes sobresale, para estos fines, la figura de José Bellido, quien redactó la biografía de la mencionada María Anna Águeda de San Ignacio.

La realización de una pintura sobre superficie curva no era tarea frecuente para un artista, razón por la cual Zendejas hizo acopio de su conocimiento teórico, el cual, en conjunto con su capital visual, le permitió crear una exitosa y elocuente composición. En este caso, se ha propuesto que el artista pudo tomar como referencia la obra *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo, jesuita reconocido y promovido en la Nueva España por la Compañía de Jesús, la cual fue una entidad que veló y procuró el desarrollo artístico de Zendejas.

La gloria fue el tema designado para representarse en la bóveda; su compleja construcción, que integra tanto a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento así como a santos dominicos y jesuitas, parece haber encontrado su principal fuente literaria en las visiones y textos escritos por la misma sor María Anna Águeda, materializándose a través del pincel gran parte de la doctrina de la primera superiora del convento, quien mantenía una estrecha relación con el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. Aunque dicha idea ya ha sido planteada por Cristina Ratto,<sup>21</sup> las vinculaciones y resultados de esta investigación son distintos, pues se utilizaron pasajes diferentes para contrastarlos con la representación de la bóveda.

Al final, la decoración pictórica funcionó como una especie de cielo simulado, el cual cobraba vida a través de la observación y sobre todo de la sonoridad propia del coro, misma que hacía audible la música orquestada por los ángeles. Hay que destacar que inclusive los instrumentos musicales representados en *La gloria* eran los mismos que tocaban las monjas en dicho espacio. Para entender el accionamiento de este pequeño teatro conventual, fue necesario hacer acopio de estudios musicológicos que abordaran dicha época y permitieran explicar el efecto de este cielo polifónico. El reto impuesto a Zendejas fue exitosamente resuelto, convirtiéndose en la gran plataforma de su carrera: quizás por esta razón es que, 57 años después, el pintor decidió que su cuerpo encontrara la última morada en el mencionado convento de Santa Rosa.

---

<sup>21</sup> Cristina Ratto, “La glorificación de María como Madre de Dios en la bóveda del coro alto de la iglesia de monjas dominicas de Santa Rosa de Lima en Puebla”, en *Orden de Predicadores 800 años. Tomo V. Arte y hagiografía, siglos XVI-XX* (Colombia: Universidad santo Tomás, 2019), 271-308.

Los dos capítulos siguientes abordan la producción de Zendejas en las parroquias de San Juan Acatzingo y San José, bajo el particular encargo de los curas Antonio Rojano Mudarra y José Atanasio Díaz y Tirado. El conocimiento y estudio de clérigos que emprendieron magnas obras de construcción y ornamentación de templos, sigue resultando escaso en comparación del amplio patrimonio que legaron y que hasta la actualidad existe. Entre los casos de patrocinio que se conocen y que, en mayor o menor medida se han estudiado, destacan el del canónigo Pedro de Otálora y Carbajal para el santuario y convento de Nuestra Señora de la Soledad en Oaxaca (1682);<sup>22</sup> el de Nicolás López Xardón, párroco que encargó al pintor José de Ibarra la factura de los lienzos del retablo mayor de San Bartolomé Oztolotepec (1726);<sup>23</sup> las obras de Manuel Loayzaga para el embellecimiento del santuario de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala (1716-1758);<sup>24</sup> la contratación del Luis Berrueco por parte del futuro canónigo Andrés de Arce y Miranda para la parroquia de la Santa Cruz en Puebla (1747);<sup>25</sup> las múltiples mejoras emprendidas por Gregorio Pérez Cancio en la parroquia de la Soledad y Santa Cruz de la ciudad de México (1773-1784),<sup>26</sup> y el regionalista ciclo pictórico encomendado por Ignacio Faustinos Mazihcatzin al pintor Juan Manuel Yllanes, para ornamentar el templo de Santa Isabel Xiloxotla (1789).<sup>27</sup>

En la población de San Juan Acatzingo se encuentran gran cantidad de lienzos firmados por Miguel Jerónimo Zendejas, lo que ha permitido plantear la idea de que el pintor era oriundo de esta zona. La producción de Zendejas en la parroquia de la población está vinculada con el gobierno de Antonio Rojano Mudarra, sacerdote que estudió en el colegio jesuita de San Ignacio y que provenía de una familia acaudalada de comerciantes, dentro de la cual destaca su hermano, Nicolás Rojano, canónigo de la Catedral de Puebla. Antonio se

---

<sup>22</sup> Selene del Carmen García Jiménez, “La imagen de la Soledad en Oaxaca: origen, patrocinio, culto social y discurso político, 1682-1814” (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia: Colmex, 2017), 39-133.

<sup>23</sup> Paula Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados” (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte: UNAM, 2009), 83-118.

<sup>24</sup> Manuel Loayzaga, *Historia de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de Ocotlán que se venera extramuros de la ciudad de Tlaxcala* (México: Imprenta de la viuda de José de Hogal, 1750), 41-70.

<sup>25</sup> Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, (Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte: UNAM, 2007), 42-49.

<sup>26</sup> Gregorio Pérez Cancio, *La Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Libro de fábrica del templo parroquial* (México: Departamento de Monumentos coloniales, 1970), 268 pp.

<sup>27</sup> Jame Cuadriello Aguilar, *Las glorias de la república de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime* (México: UNAM-MUNAL, 2002), 483 pp.

caracterizó, durante su periodo como párroco, por la gran cantidad de obras que realizó tanto para el templo como para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad y la capilla-santuario de Nuestra Señora de los Dolores, este último culto de gran importancia para el obispado de Puebla.

Entre las obras con que aderezó su sede, se encuentran la construcción de un camarín a la Dolorosa, la dotación de varios instrumentos de plata y la factura de numerosos lienzos, en su mayoría, encomendados al reconocido pincel de Miguel Jerónimo Zendejas. Cabe destacar que el párroco no actuó en una total independencia, puesto que en muchas de estas mejoras debió actuar en compañía de las diferentes asociaciones ahí instituidas, entre las que se encontraban la Cofradía de los Dolores, la de la Soledad y la Santa Escuela de Cristo.

De las obras salidas del taller del pintor hacia Acatzingo, sobresalen las series pasionarias para la capilla de la Soledad y la de Nuestra Señora de los Dolores, mismas que muestran gran parte del repertorio intelectual y técnico que poseía el pintor, quien utilizó como principales herramientas para su construcción los textos de sor María Jesús de Ágrede y la *fisognomía de las pasiones* de Charles Le Brun. Los grandes cuadros de la Capilla Dolorosa, que a través de su composición y escala generan un efecto envolvente, fueron realizados en medio de temporadas de epidemias y sequías que azotaban a la región, cuestión que permite entenderlos como instrumentos que promovían la expiación en tiempos crisis. Finalmente, las obras con que Antonio Rojano ornamentó tan importante recinto debieron engrosar sus cartas de méritos, pues después de diversos intentos por entrar al cabildo catedralicio, fue nombrado, en 1788, canónigo racionero, cargo en el que murió el año de 1792. El sacerdote fue enterrado en la capilla de las reliquias de Catedral, donde se encuentra una réplica de la taumaturga Dolorosa de Acatzingo, a quien había consagrado gran parte de su ministerio sacerdotal.

Por último, la tesis aborda el caso de patrocinio en la parroquia angelopolitana del Señor San José durante las últimas dos décadas del siglo XVIII y principios del siglo XIX, emprendido por el cura José Atanasio Díaz y Tirado, a quien, anteriormente, había estudiado en mi tesis de maestría. Dicho trabajo se ha ampliado en esta tesis con algunos datos

biográficos del patrono, así como con una mayor cantidad de obras analizadas. Todo esto sin contar la pertinente inclusión de las cofradías y asociaciones pías que moraban en la parroquia, las cuales eran parte fundamental de su geografía devocional y, por ende, de su ornamentación. El caso de José Atanasio dista mucho del de Antonio Rojano, puesto que nació en una familia con precaria situación económica, logrando estudiar en el seminario gracias a becas y forjándose una brillante carrera a través de su intelecto, el cual le permitió alcanzar el título de doctor.

Después de haber transitado por varios curatos de distintas clases, José Atanasio fue promovido por el obispo Victoriano López Gonzalo en 1778 a la parroquia de San José que, a decir de la época, era la más rica de la ciudad. Desde esta magnífica plataforma emprendió una serie de acciones propias de su magisterio, entre las que sobresale la coronación de la imagen de San José en 1787 y la renovación de prácticamente todos los retablos laterales del templo, acción que debió desarrollar en conjunto con las múltiples asociaciones que radicaban en la parroquia: la Archicofradía de Jesús Nazareno, la Cofradía de carpinteros de San José, la Cofradía de zapateros de San Crispín y San Crispiniano, la Santa Escuela de Cristo y la Casa de Ejercicios espirituales, estas dos últimas fundadas en el siglo XVIII.

Empeñado en que sus obras tuvieran el mayor lustre, José Atanasio contrató, para la factura de los lienzos, al pintor del alto clero, mismo con el que tenía una cercana relación: Miguel Jerónimo Zendejas, quien, probablemente, hizo no sólo las pinturas sino la traza general de los retablos. La cantidad de cuadros que se encuentran esparcidos en dicho recinto lo configura como el conjunto más grande de obras del pintor puesto que, en el esfuerzo de homologar la visualidad del espacio, le fue encargada la renovación pictórica de prácticamente toda la parroquia. Las obras contenidas en San José nos muestran nuevamente a un pintor versátil que hace gala de sus múltiples recursos, entre ellos, la gran capacidad inventiva para generar composiciones novedosas que obedecían a discursos específicos, como es el caso de los lienzos alegóricos del *Patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre los reinos españoles* y *El patrocinio universal de San José* o el bello cuadro destinado a la casa de ejercicios espirituales en el que Cristo invita a los ejercitantes a tomar su cruz y seguirlo, todo esto, en presencia de los tres personajes que proyectaron dicho espacio: Andrés

Xavier de Larrasquito, José Atanasio Díaz y Tirado y Sebastián Nuñez del Prado, quienes en la obra se han despojado de todas sus investiduras para tomar el ejemplo de Cristo y, de este modo, ser ejemplo para su grey. No se sabe si José Atanasio mandó cartas de méritos para entrar al cabildo catedralicio, pero tanto sus obras, como sus relaciones, devociones y carácter permiten pensarlo como un personaje que estuvo detrás de una canonjía, la cual, finalmente, no llegó.

Los tres ejemplos citados ayudan a ahondar en los postulados que construyen el concepto de “gusto clerical secular”; mostrando que la particular consolidación de la carrera del pintor, reconocido por su inventiva y emotividad, corresponde al fortalecimiento de su principal protector: el clero secular, quien amplió sus facultades y jurisdicción al tiempo de generar una reestructuración que resultó conveniente para el artista. Cabe destacar que muchas de las obras mencionadas de manera periférica en este trabajo merecen un estudio más profundo, al igual que otras de carácter sumamente elocuente que no fueron incluidas en esta investigación, como los grandes lienzos de la vida de San Felipe Neri en el templo de la Concordia. Esta decisión se debe a la imposibilidad de estudiar toda la producción del pintor en un trabajo doctoral, pues sacrificaría su concreción y claridad. Espero, sin embargo, que esas reflexiones motiven más estudios que en el futuro profundicen de manera particular en la abundante obra del pintor, contando con mayor suerte en cuanto al acceso de repositorios documentales. Sólo así se seguirá ahondando en la injerencia del clero secular dentro de la carrera del pintor, el tejido de sus relaciones y se podrá seguir debatiendo, enriqueciendo o modificando el concepto de *Gusto clerical secular*.

## **CAPÍTULO 1**

# **MIGUEL JERÓNIMO ZENDEJAS: UNA BIOGRAFÍA DEL PINTOR POBLANO A TRAVÉS DE LOS DOCUMENTOS Y LAS OBRAS**

Nuevas pesquisas documentales que han arrojado datos inéditos en torno a la vida de Miguel Jerónimo Zendejas, así como el descubrimiento de obras no registradas por la historiografía, hacen necesario el esfuerzo por realizar un nuevo esbozo biográfico del artista. No obstante, antes de emprender esta tarea, y sin intención de presentarlo como un balance historiográfico, es pertinente analizar las primeras biografías que del pintor se escribieron durante el siglo XIX.

La configuración de Zendejas a la luz de estas obras biográficas es de suma importancia tanto para delimitar la relevancia del personaje en su tiempo, como para comprender la imagen que de él tenían sus discípulos, en especial, José Manzo y José Julián Ordoñez, quienes proyectaron a su maestro como modelo del artista culto y virtuoso, orgullo de la tradición pictórica angelopolitana. Para poder establecer la historicidad de las anécdotas narradas por los alumnos de Zendejas, algunas de ellas con la intención de enaltecerlo, es necesario situarlas dentro del marco contextual de otras biografías sobre el pintor. En este primer apartado procedo a formular dicho análisis, el cual me permitirá plantear un nuevo perfil biográfico más adelante.

## 1.1 El siglo XIX: visiones cercanas, construcciones identitarias

La elaboración de un nuevo trabajo biográfico sobre Miguel Jerónimo Zendejas requiere de una profunda revisión historiográfica que analice los datos y anécdotas que recopilaron sus alumnos durante el siglo XIX y que aportaron, sustancialmente, a los trabajos realizados por Manuel Payno (1810-1894)<sup>28</sup> en el primer tomo del *Álbum Mexicano* (1849), Bernardo Olivares Iriarte (1814-1876)<sup>29</sup> en sus dos tomos del *Álbum Artístico* (1855 y 1874)<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Escritor, periodista, político y diplomático mexicano de ideas liberales. Para más información véase “Manuel Payno”, Históricas UNAM, consultado el 8 de mayo del 2020,

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T2/LHMT2\\_021.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T2/LHMT2_021.pdf)

<sup>29</sup> Escultor y escritor poblano. Sus obras escultóricas más sobresalientes se encuentran en la Catedral de Puebla. Para más información del autor, consultar: Efraín Castro, “Introducción”, en Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico. 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1987), IX-XXIII.

<sup>30</sup> Según las investigaciones de Kelly Donahue, Bernardo Olivares hizo 3 volúmenes titulados *Álbum Artístico*. El primero se perdió en la intervención francesa (1862), mientras que el segundo fue recientemente encontrado en la Biblioteca DeGolyer de la Southern Methodist University de Dallas, Texas; finalmente, el tercer y último

y Jorge Hammeken (ca. 1833-1884)<sup>31</sup> en el tercer tomo de *Hombres ilustres mexicanos* (1874). Dichos escritos se encuentran permeados por estas descripciones y narraciones que contienen una serie de temas y virtudes referentes al artista, pero en las que se reconoce poca historicidad.

Más allá de su objetividad, las biografías escritas en un tiempo más cercano al del pintor nos permiten dimensionar la relevancia que tuvo su figura para los artistas poblanos del siglo XIX y la función reivindicadora de este tipo de relatos, pues a través de su construcción se enaltecó el arte de la pintura. Es por ello por lo que la presente propuesta biográfica parte de la reconstrucción y análisis de la configuración del personaje de Zendejas en la narrativa de sus alumnos. Este ejercicio otorga consistencia a la base histórica y literaria, sobre la cual se desarrollaron diversas biografías del autor durante casi dos centurias. De igual modo, a través de este ejercicio será posible desarrollar una perspectiva crítica en cuanto a las biografías decimonónicas del pintor, lo cual, lejos de negar o verificar los acontecimientos de su vida, ayudará a discernir las intenciones de quienes construyeron dichos relatos.

### *1.1.1 Las razones en torno a la creación de un mito*

De todo el grupo de pintores que la Angelópolis prodigó durante la época virreinal, el más afamado es Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815), personaje que cerró la polifacética pintura del siglo XVIII y abrió el primer decenio del siglo XIX. La creación de su biografía, a través de anécdotas y apreciaciones contadas por sus discípulos y cercanos, siguió el prototipo de las “biografías de artista”, mismas que, a través de una serie de tópicos, construyeron una visión idealizada en torno al artífice y su prestigio. El uso de estas fórmulas no sólo tenía como fin elogiar al propio Zendejas, sino que, también, a través de estas

---

álbum se custodia en la Biblioteca Palafoxiana. Ver Kelly Donahue Wallace, “Otro Álbum Artista de Bernardo Olivares Iriarte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, consultado el 8 de mayo del 2020, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762014000200007](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762014000200007)

<sup>31</sup> Abogado y periodista cercano a Justo Sierra, también se desempeñó como crítico de arte. Para más información consultar: Humerto Musacchio, *México: 200 años de periodismo cultural* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012), 343.

construcciones literarias, los artistas poblanos del siglo XIX buscaron afianzar el estatus de la pintura como arte liberal.

En el año de 1819, los pintores poblanos Salvador Huerto, Manuel y Mariano Caro, Lorenzo Zendejas, Julián Ordoñez, José Manzo y Manuel López Guerrero, que en ese momento daban instrucción en la recién creada escuela nocturna de dibujo, dirigieron una petición al ayuntamiento para que se les cesara de la obligación de sacar el Ángel del Viernes Santo, esgrimiendo para ello tres poderosos argumentos: 1) que esta tarea representaba un esfuerzo económico que no podían solventar, 2) que ya prestaban un servicio a la sociedad a través de la enseñanza gratuita de dibujo en la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica y 3) que el acto de procesionar el Ángel era propio de los oficios mecánicos, dentro de los cuales se estaba agrupando al noble arte de la pintura, la cual, según los artistas que claman en el documento, no estaba sujeta a una estructura gremial.<sup>32</sup>

Dichos argumentos se respaldaban en citas célebres de autores y tratadistas que hablan en torno a la nobleza de la pintura, concretamente y, en este orden, a Antonio Ponz con su *Viage de España* (1780) y a Vicente Carducho con los *Diálogos de la pintura* (1633):

Contando con esto y con que V.S. (cuya ilustración y celo por la gloria de este país son notorios) no permitirá que se renueven las ideas bárbaras de ciertos siglos de quienes hablan con oprobios por su desatención a la Pinturas y a sus profesores, los eruditos Don Antonio Ponz en la carta última de su tomo nono del viaje a España y Vicencio Carducho en su Diálogo de la pintura esperamos de su justificación se sirva declararnos libres para los sucesivos de sacar el ángel y de las otras pensiones que nos adocenán con los artistas mecánicos en agravio de nuestra profesión liberal sirviéndose mandarse de el correspondiente testimonio.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Como puede leerse en el *Expediente formado a pedimento de los Profesores de Pintura de esta ciudad pidiendo a la N. C. se sirva de eximirlos de cooperar para sacar el Ángel en la procesión de Viernes Santos, por los fundamentos que alegan, los cuales apoyó por ciertos el illmo. Señor Obispo de esta Diócesis* del Archivo Histórico Municipal de Puebla, documento dado a conocer por Francisco Pérez Salazar en *Historia de la Pintura en Puebla* (México: UNAM, 1963), 97.

<sup>33</sup> “Expediente formado”, f. 7.

Gracias a la unión de estos dos autores, los artistas poblanos lograron fusionar tanto la modernidad, encabezada por Ponz, como la tradición, representada en las palabras de Carducho. A través de dichas referencias se tejió una misma línea que enunciaba el reconocimiento de la liberalidad de la pintura.

La cita que los artífices angelopolitanos toman del texto de Antonio Ponz es la carta última del tomo IX del *Viage de España*. En esta misiva el autor aborda el estado de las artes en Sevilla, anhelando el restablecimiento de la tradición y fama pictórica que habían alcanzado en el siglo XVII.<sup>34</sup> Con el fin de impulsar el estado de las artes, Ponz esbozó varios de los argumentos que posteriormente retomarían los pintores poblanos, entre los que destacan la necesidad de otorgar privilegios a los artistas, acabar con la figura del gremio dentro de las artes y reconocer su importante papel dentro de la enseñanza de las mismas.<sup>35</sup>

Es necesario mencionar que, dentro de la citada carta, Ponz nombra a varios de los pintores sevillanos que habían sobresalido en el siglo XVII, esto con el fin de reforzar su postura sobre la excelencia que el arte había alcanzado en dicha ciudad. Como ejemplo de esta estrategia se encuentra el siguiente párrafo que habla acerca de Velázquez:

Diego Velazquez queda acreditado con solo nombrarle. En Sevilla aprendió a hacer las grandes obras que aplaudió el mundo. Fue erudito, y filósofo, y después de las luces que adquirió en la carrera de las letras, exercitó filosoficamente la Pintura, habiendo llegado a conocer el natural qual ninguno.<sup>36</sup>

La evocación de ciertos artistas con fines de ennoblecimiento es una fórmula que Ponz comparte con el otro autor citado por los pintores angelopolitanos: Vicente Carducho.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Esta intención fue anotada por el mismo pintor a lo largo de su texto. Ver Antonio Ponz, *Viage de España*, tomo IX (España: Imprenta de Joachin de Ibarra, 1780), 269-293.

<sup>35</sup> Ponz, *Viage de España*, 277.

<sup>36</sup> Ponz, *Viage de España*, 271.

<sup>37</sup> Vicente Carducho resulta de singular importancia para el ambiente artístico poblano, ya que sus ideas debieron de haber llegado a la Angelópolis desde la primera mitad del siglo XVII a través de Juan Rodríguez de León Pinelo, personaje que ocupó una canonjía dentro de la catedral poblana y que es reconocido por haber escrito su parecer en torno a la pintura dentro de los *Diálogos de la pintura*. Ver Paula Mues Orts, *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 209.

Dentro de los *Diálogos de la pintura*, el artista menciona frecuentemente varios ejemplos de pintores que enaltecieron su oficio. Como prueba de ello se encuentra la siguiente apreciación:

[...] porque dejando aparte el del divino Michael Angel, el del gran Rafael Urbino (polos en los que se asienta la verdad sustancial desta (sic) generosa disciplina, columnas del non plus ultra, platos sustanciales, y alimentativos desta (sic) ciencia) quien ha de desviar el plato del Cerezo, del Ticiano, del Parmesano, del Salviati, Tadeo Zúcaro, el de Barocio, y los demás que habemos nombrado, y que han pintado en Italia, España, Francia, Flandes, Alemania, Inglaterra, y en las demás partes que han merecido tales obras, que para nombrarlos, y decir en su alabanza merecidos encarecimientos, era nunca acabar; hasta que todos ocupan la fama, que los hace eternos en las memorias de los hombres, y en sus alabanzas heróicos libros, y doctos elogios, y con sus retratos regias galerías, entre los personajes más ilustres, dándoles por dignos del lugar más estimado.<sup>38</sup>

De este modo, los textos de Ponz y Carducho ayudaron a los pintores angelopolitanos a fundamentar sus argumentos sobre la nobleza de su arte frente a las autoridades. La enseñanza del dibujo dentro de una Escuela, misma que años después derivó en Academia de Bellas Artes, y el cese de las obligaciones en torno al Ángel del Viernes Santo, son pasos articulados que seguían las recomendaciones de Ponz y que buscaban un nuevo lustre para la pintura. Probablemente, como parte de esta serie de eslabones y, de nueva cuenta, siguiendo los pasos de Carducho y de Ponz, los artistas necesitaron de una figura que encumbrara la tradición pictórica poblana, al tiempo que encarnara ciertos valores que validaran el arte ejecutado en la Angelópolis.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (España: MAXTOR, 2011), 202-203.

<sup>39</sup> Cabe destacar que la exención de la obligación del Ángel y el encumbramiento de la figura de Zendejas fueron dos pasos que forman parte de lo que, aparentemente, fue todo un movimiento de los pintores angelopolitanos por el reconocimiento de la liberalidad de su arte, discusión dentro de la cual debió haberse integrado Miguel Jerónimo como se verá en el transcurso de su perfil biográfico. Para un breve bosquejo acerca de estas ideas en la Puebla anterior a Zendejas consultar: Alejandro Julián Andrade Campos, *El pincel de Elías, José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen* (Puebla: BUAP, 2015).

Mediante la creación de una genealogía de personajes célebres, cuya nobleza recaía en el trabajo intelectual, la destreza técnica y la capacidad para desenvolverse en prestigiosos círculos sociales, los artistas lograban afianzar, a través del discurso histórico, una posición social distante del concepto de artesano. La defensa de la liberalidad de la pintura, argumentando las glorias de sus practicantes, fue discurso común en la España del Siglo de Oro, donde “la biografía de artista” se utilizó como mecanismo de defensa, mismo que apelaba a la nobleza artística.<sup>40</sup>

El ennoblecimiento de la pintura a partir del discurso biográfico debió ser un recurso sumamente atractivo para los pintores angelopolitanos, quienes encumbraron la figura de Miguel Jerónimo Zendejas, pero ¿por qué precisamente este artista fue elegido para convertirse en el adalid de toda una causa? Las razones son bastante evidentes: en primer lugar, Zendejas gozó de enorme aceptación y reconocimiento dentro de los círculos más cultos de la Angelópolis, como lo prueba el gran número de encargos que recibió para selectos personajes civiles y eclesiásticos, fama que duró hasta su muerte acaecida en 1815.<sup>41</sup> Tan sólo 9 años después de su deceso, Antonio María de la Rosa, uno de los fundadores de la Academia nocturna de Dibujo y escritor de la más antigua historia del arte mexicano que se conserva, se expresaba de Zendejas de la siguiente forma:

A fines del siglo pasado, y principios de este, Miguel Jerónimo Zendejas dio las mayores pruebas de la universalidad de su talento, y de su basta capacidad para expresar todos los objetos del resorte de su profesión. [...] Pintó con el mismo acierto a la edad de 84 años. Casi no hay casa, templo o claustro religioso en que no haya muchos cuadros suyos. El convento de san Antonio, la parroquia de san Marcos, y otros muchos lugares ofrecen colecciones enteras de su mano.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> José Riello, “Entre el pintor pobre y el pintor perfecto, vidas de pintores en la España del siglo de oro” en Riello José (ed.), *La teoría de la pintura en el siglo de oro (1560-1724)* (España: Museo Nacional del Prado, 2012), 260.

<sup>41</sup> Esto queda demostrado a través de su propia producción pictórica –afortunadamente fechada en su mayoría–, la cual permite ver que continuó realizando grandes empresas pictóricas hasta el mismo año de su muerte.

<sup>42</sup> Antonio María de la Rosa, *Historia de la Bellas Artes de la Puebla* (México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953), 15 y 17.

En lo mencionado anteriormente, se hace referencia tanto a las capacidades técnicas del artista como a la gran demanda que tenía su trabajo. Dentro del grupo de artistas mencionados por Antonio María de la Rosa,<sup>43</sup> el que recibe mayores atenciones y elogios es Zendejas, dejando entrever con ello la gran fama que había poseído en vida y que continuaba, todavía, después de su muerte. Esto sin descartar la amplia probabilidad de que el clérigo conociera en vida al artista y hubiera mantenido algún trato con él. Situaciones como esta, mantuvieron el prestigio del acaecido pintor durante el resto del siglo XIX. Además, los mismos artistas que encabezaban la Escuela Nocturna de Dibujo (posterior Academia de Bellas Artes) habían sido discípulos del mismo Zendejas, entre los que destacan, en primer lugar, Lorenzo Zendejas, su hijo, así como Salvador del Huerto, Julián Ordoñez y el reconocido José Manzo.<sup>44</sup>

Si bien no se conoce ningún escrito acerca de Zendejas salido del puño y letra de los mencionados artistas, se tiene certeza de que, por lo menos, José Manzo y Julián Ordoñez participaron en la empresa biográfica que del artista hicieron Manuel Payno, Jorge Hammeken y Bernardo Olivares a mediados del siglo XIX. Incluso, Ordoñez trazó un dibujo retratando a Zendejas, mismo que sirvió para ilustrar el texto que escribió Manuel Payno sobre el pintor para el *Álbum Mexicano*.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Los artistas mencionados por el autor son José Rodríguez Carnero, Cristóbal de Talavera, Luis Berrueco, José Joaquín Magón, Miguel Jerónimo Zendejas, Manuel Caro, José Julián Ordoñez y en la escultura José y Zacarías Cora; finalmente, en arquitectura menciona a José Manzo.

<sup>44</sup> La relación de maestro alumno entre Miguel Jerónimo y Lorenzo Zendejas es lógica al tratarse de padre e hijo. Esto puede inferirse con Salvador del Huerto, tanto por la semejanza de su estilo como por su trabajo conjunto en algunas obras (probablemente bajo la dinámica maestro-alumno, siendo un ejemplo la serie de la vida de san Juan Nepomuceno que se encuentra en la Catedral de Puebla) ver Montserrat Galí, *José Manzo Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)* (México: Ediciones Arte y Cultura, 2016), 65. Para el caso de Manzo y Ordoñez, esto es mencionado por el propio Jorge Hammeken, ver Eduardo L. Gallo (editor), *Hombres Ilustres Mexicanos*, tomo III (México: Imprenta de I. Cumplido, 1874), 47.

<sup>45</sup> Bernardo Olivares, *Álbum Artístico*, 115. Consultado en <http://digitalcollections.smu.edu/cdm/ref/collection/mex/id/804>

### 1.1.2 Los tópicos de la literatura biográfica

Antes de analizar algunos tópicos<sup>46</sup> referidos en la biografía del pintor, es necesario considerar lo siguiente: si bien muchos de los relatos en torno a la vida de Zendejas responden a viejas fórmulas de literatura biográfica, tampoco deben tomarse por enteramente falsos; es probable que los estereotipos bajo los que se había construido la “personalidad del artista” fueran asimilados y llevados a la práctica tanto por el mismo pintor como por sus contactos próximos. A través del consumo de estos modelos establecidos y difundidos por medio de la literatura, se consolidaron paradigmas que, muy probablemente, influían en la personalidad individual del artista, provocando ciertas conductas y aficiones, al tiempo que delimitaban su papel dentro de la sociedad. Como bien lo mencionaron Kris y Kurz: “[...] por un lado, la reacción de la sociedad ante el artista está parcialmente regida por sus características y habilidades personales, y por otro esta reacción surte efecto sobre el propio artista”.<sup>47</sup> Aclarado este punto, es necesario precisar que el objetivo del presente análisis consiste en rastrear la correspondencia entre algunos pasajes de la vida del pintor y los tópicos abordados en la vida de artista, desarrollados típicamente en la literatura biográfica de la época. Todo esto sin pretender conferir veracidad alguna a dichos relatos.

Para comprender el tipo de biografía que Ordoñez y Manzo buscaron construir sobre Zendejas, conviene citar algunos de los párrafos escritos por Payno, Hammeken y Olivares. En el caso de Payno, él mismo señala que fue José Manzo quien le otorgó los datos acerca del artista. Dentro de la biografía referida se mencionan anécdotas sorprendentes y se refuerzan cualidades y virtudes del pintor, como las que se describen en la siguiente narración sobre el trabajo de Zendejas en una de sus primeras obras, la bóveda del coro de Santa Rosa:

[...] Zendejas, además, era un hombre de una moral austera, sin que degenerase en desagradable hipocresía. Su talento y sus excelentes cualidades le granjearon el aprecio de sus contemporáneos. Cuando el obispo don Pantaleón Álvarez de Abreu

---

<sup>46</sup> Al hablar de tópicos me refiero a aquellas fórmulas literarias con una tradición cultural que, a través de la repetición o imitación de ideas universales, permiten trasladar conceptos o valores en distintas narraciones y personajes, construyendo una idea prefigurada sobre ellos.

<sup>47</sup> Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista* (España: Cátedra, 2010), 21.

repuso el coro de Santa Rosa, iba diariamente a la casa del artista en su carroza, y lo acompañaba gran parte del día en sus trabajos.<sup>48</sup>

En este texto se enfatizan algunas cualidades de Zendejas, como el hecho de “tener una moral austera, sin que degenerase en hipocresía”; esta apreciación deviene del paradigma del pintor cristiano, el cual debía poseer, como lo mencionó Carducho, una “nobleza moral”.<sup>49</sup> Del mismo modo, se elogia el talento del pintor y se insinúa una estrecha relación con el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien iba a visitarlo diariamente a su casa.<sup>50</sup> La intención de Manzo al contar esta anécdota era colocar a Zendejas como un pintor cuyo genio y proceso creativo lo hicieron cercano a un “príncipe” eclesiástico –título con el que, en ese tiempo, se trataba a los prelados– cuestión que tradicionalmente estaba ligada al ennoblecimiento del artista. La visita del obispo al taller del pintor, como muestra de esta cercanía, es otro tópico frecuente dentro de la literatura artística.<sup>51</sup> A través de estas narraciones se reforzaba, no sólo la relación entre el artista y el noble, sino también su interés de este por el proceso intelectual y creativo del pintor.

En su texto biográfico, Jorge Hammeken encumbró la fama de Zendejas a nuevos niveles. Después de reconstruir un panorama, bastante negativo, en torno al desarrollo de las artes en la Nueva España, el autor declara que Zendejas es “el más inspirado de los artistas mexicanos”; esta aseveración fue llevada aún más lejos cuando anota una anécdota que le fue relatada por los mismos Manzo y Ordoñez:

Dos de sus más afamados discípulos, José Manso y Julián Ordoñez, nos han preservado un rasgo curiosísimo y admirable de su maestro. Este rasgo es suficiente

---

<sup>48</sup> Manuel Payno, *Bosquejos biográficos, obras completas, XVIII* (México: CONACULTA, 2005), 202.

<sup>49</sup> Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII* (España: Alianza Forma, 2007), 64. Esto también es mencionado por Francisco Pacheco en su libro *El Arte de la Pintura* (España: Cátedra, 2001), 213-233.

<sup>50</sup> Esta anécdota fue totalmente negada por Francisco de la Maza, argumentando que era atroz pensar en que el obispo dejara sus múltiples ocupaciones para visitar diariamente al pintor (De la Maza, “Una pintura”, 40). Si bien es cierto que resulta absurdo pensar en que el prelado supervisara todos los días la obra, tampoco se antoja descabellado pensar que lo haya visitado ocasionalmente. Sobre este punto hablaré más profundamente en el tercer capítulo de la tesis.

<sup>51</sup> Un ejemplo de ello se ve en el cuadro de las Meninas, véase Gallego Julián, *El pintor, de artesano a artista* (España: Diputación Provincial de Granada, 1995), 94.

para demostrar que Zendejas fue un verdadero genio. Juzgue el lector. Zendejas jamás comenzaba sus cuadros trazando boceto, diseño ó dibujo alguno. Ideada una vez la composición en la riquísima tela de su fantasía, preparábase a darle forma material siguiendo un sistema sencillísimo. Escogía su tela, generalmente de tres o cuatro varas de largo-, y la fijaba sobre una varilla delgada de madera, cuya varilla clavaba en la pared a la altura de su cabeza; después desenvolvía una vara de este lienzo y comenzaba la composición, dando principio a sus figuras por la parte superior; una vez llenado este espacio lo enredaba de nuevo en la varilla y soltaba otra vara de lienzo virgen, y así sucesivamente hasta completar el cuadro. Debemos notar una particularidad, y es que no se contentaba con pintar de arriba abajo sus composiciones de la manera que he indicado sin trazar bosquejo alguno; sino que dejaba enteramente concluida la pintura en el fragmento que momentáneamente ocupaba su pincel. Declaro que en todos los anales del Arte que he podido registrar, no se encuentra un hecho más asombroso que este. Bajo el punto de vista de esta facilidad increíble, no vacilo en decir que Zendejas es el artista más notable del mundo.<sup>52</sup>

En estas líneas, Manzo y Ordoñez, a través de la pluma de Hammeken, enuncian la supuesta y peculiar técnica que Zendejas tenía para pintar.<sup>53</sup> Resulta peculiar la afirmación de que el boceto de la obra era trazado “en la fantasía del artista”, es decir, que el pintor bosquejaba *en* su mente y no en el lienzo. El dato sobre la técnica del lienzo que se va desenrollando conforme se pinta recuerda a lo dicho por Pacheco en *El arte de la pintura*, en donde recomienda esta técnica a la hora de realizar un retrato.<sup>54</sup> Mediante la descripción del proceso artístico, este relato elogia tanto el genio del artista como su destreza técnica, patente en la capacidad de colocar las pinceladas directamente sobre el lienzo conforme lo iba

---

<sup>52</sup> Eduardo L. Gallo (editor), *Hombres Ilustres Mexicanos*, tomo III (México: Imprenta de I. Cumplido, 1874), 60-61.

<sup>53</sup> La forma de pintar que Hammeken le atribuyó a Zendejas ha sido objeto de controversia y descrédito por varios estudiosos del siglo XX, mientras de Francisco Pérez Salazar (Pérez Salazar, *Historia*, 85) lo tacha de mentira, argumentando sarcásticamente que esta sería la razón por la cual algunos de sus cuadros fueran “tan imperfectos”, Francisco de la Maza tacha la aseveración de “chisme chistoso” y de “paparrucha” (De la Maza, “Una pintura”, 39); últimamente Lucero Enríquez calificó la anécdota de absurda e imposible (Enríquez, *Un almacén*, 182). En este trabajo no se pretende dar por cierta la totalidad de la leyenda, aunque parece tener algunos tintes de veracidad, como el hecho de que Zendejas no dibujaba en sus lienzos, como ya lo anotaba Antonio María de la Rosa; sin embargo, nada podrá decirse en definitiva hasta que se haga un estudio científico de sus obras.

<sup>54</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (España: Cátedra, 2001), 529.

desenrollando, expresando con esto que tenía un perfecto conocimiento sobre las escalas y proporciones de los personajes, así como de la espacialidad del soporte. Es pertinente considerar que, en caso de ser cierto que Zendejas dominaba dicha técnica, este proceso lo debió ejecutar en obras de considerable tamaño, supeditado a las dimensiones de su propio taller en oposición a la escala monumental que presentan algunas de sus pinturas.

La historia de la técnica de Zendejas, que no dibujaba ni hacía boceto en sus lienzos, ya estaba presente aún antes de los textos de Payno, Hammeken y Olivares. Hacia 1824, Antonio María de la Rosa, en su ya mencionada *Historia de las Bellas Artes en Puebla*, había asentado lo siguiente:

Lo más prodigioso era que se lograra tan feliz resultado con unas brochadas sueltas y duras a primera vista, pero contrastadas con tal arte, que a cierta distancia hacían un efecto prodigioso. La celeridad con que trabajaba, aunque le merecía el renombre de Fapresto Poblano, fue también causa de que sus figuras se resientan de inexactitud en el dibujo, especialmente cuando trabajó en grande, pues nunca dibujó ni aún tanteó sus cuadros con el gis.<sup>55</sup>

Gracias a esta temprana referencia sabemos que la idea de Zendejas pintando sin dibujo previo (y probablemente la de su peculiar método para pintar) no proviene de mediados del siglo XIX y, por lo tanto, no responde a una fórmula posterior. Apenas nueve años después de la muerte del artista, Antonio María de la Rosa (quien, como ya se ha mencionado, pudo haber conocido a Zendejas) ya había enunciado que el pintor no dibujaba “ni tanteaba” sus obras; la temprana referencia a este hecho merece otorgarle cierta credibilidad.<sup>56</sup> También resulta sumamente interesante que de la Rosa llamara a Zendejas *Fapresto Poblano*, título que, parece, llegó a ostentar en vida. Cabe destacar que el apodo de *Fapresto*, que alude a la velocidad con la que el artista desarrollaba sus obras, se había popularizado a través de la figura de Luca Giordano, o Lucas Jordán, quien era llamado bajo ese mote, como lo menciona Antonio Palomino en su *Parnasso Laureado*:

---

<sup>55</sup> De la Rosa, *Historia*, 17-18.

<sup>56</sup> Tal vez futuros estudios técnicos y científicos aplicados a las obras del pintor podrían dar luces en torno al tema.

[...] y de suerte se hizo en la naturaleza de la pintura, que a los siete años, dijo, hacía ya cosas, que por ser de un muchacho de aquella edad, eran muy celebradas; y con esta ocasión, y la de atenderse solo en su casa a pintar, como de feria, adquirió tal manejo, que se dejaba atrás a los más prácticos; y el padre le decía muy de ordinario, dándole prisa: *Luca fa presto*; y por este nombre era en italiano más conocido, que por el suyo propio.<sup>57</sup>

El símil establecido entre Giordano y Zendejas a través del mote *fa presto*, permite reconocer que el pintor italiano era una de las figuras del arte europeo que se conocían y valoraban en Puebla. La comparación resulta significativa, ya que el mismo Zendejas presenta similitudes con Giordano en la forma de pintar, como la pincelada suelta y expresiva o el carácter narrativo de sus obras logrado a través de la diversidad de actitudes y gestos que presentan sus personajes; este rasgo es alabado tanto por Palomino, en el caso del pintor italiano,<sup>58</sup> como por de la Rosa, en el caso del artista angelopolitano.<sup>59</sup> El parangón entre ambos artistas también deja en evidencia la celeridad extraordinaria con la que Zendejas trabajaba sus piezas, lo cual pudo ser causa y consecuencia de la gran cantidad de trabajo que recibía su taller.

Otra de las anécdotas que colocan al pintor como un artista extraordinario la da Bernardo Olivares Iriarte, escultor perteneciente a los círculos de Manzo y Ordoñez, quien escribió acerca del lienzo de la *Oración en el Huerto* (hecho para el Sagrario de la Catedral de Puebla) la siguiente anécdota:

[...] la antevíspera antes de morir, sentado en el borde de su cama, pintó ese cuadro tan inspirado de la Oración del Huerto que está colocado en el altar mayor del Sagrario. Es un boceto, bosquejo o lo que se quiera, pero se ve en él la inspiración

---

<sup>57</sup> Antonio Palomino de Castro, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (España: M. Aguilar, 1947), 1093.

<sup>58</sup> Palomino, *El Museo*, 1114.

<sup>59</sup> De la Rosa, *Historia*, 18-19.

de la artista transmitida en el lienzo y los afectos que surgieran en su ánimo cuando se encargaba de tan sublime asunto.<sup>60</sup>

Nuevamente, se hace alarde de la maestría del pintor a través del supuesto hecho de haber pintado un lienzo, de no pequeñas dimensiones, en cama y a unas cuantas horas de morir. Si bien es factible que la *Oración en el Huerto* haya sido su obra póstuma (como lo refuerza el hecho de que los demás lienzos que acompañan al cuadro fueron firmados por su hijo Lorenzo) es necesario señalar que la idea de la obra inacabada como testimonio valioso del proceso creativo también es frecuente en los tópicos del artista.<sup>61</sup> A través de la idea del boceto como vehículo de expresión de las capacidades y emociones del pintor, se logra exaltar su intelecto, mismo que era capaz de trazar el “único” boceto de sus obras en *La fantasía*.

Lo singular de su técnica no rivalizaba con la calidad de sus obras; por lo menos así lo creían los biógrafos y artistas decimonónicos. Sobre este punto, vale la pena retomar la apreciación general que del carácter del artista y de sus obras hiciera el mismo Olivares:

Fue un genio de elevada imaginación, de sentimientos enérgicos, agradable y ameno, y en todas sus obras de una sensibilidad que a todo daba vida, y en medio de sus incorrecciones y de su abreviado modo de pintar, impresionan sus obras dejando una agradable memoria de ellas. Era colorista y algunas de sus obras se les encuentra frescas, como acabadas de pintar, armonizadas sus tintas y colores por una luz del mejor efecto.<sup>62</sup>

La primera cualidad que resalta Olivares es la imaginación, esto es, la potencia creadora que proviene del intelecto. La imaginación se encuentra vinculada con la invención, misma que es ponderada por el citado Ponz de la siguiente forma:

---

<sup>60</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1987), 98.

<sup>61</sup> Este tópico es explicado por Ernst Kris y ejemplificado con lo mencionado para el caso de Miguel Ángel y sus famosos Esclavos en las *Guías de Florencia*. Véase Kris, *La leyenda*, 54.

<sup>62</sup> Olivares, *Álbum*, 97.

La Invención es la parte más sublime del arte, y el término a que se deben dirigir todos los estudios de los que la profesan: mediante ella se excita la admiración de los que contemplan los objetos pintados; y un conjunto de circunstancias verosímiles, adaptadas al asunto, que sabe imaginar la fantasía de un gran pintor, hace que sus obras se sublimen sobre la naturaleza, no expresando las cosas como realmente fueron, sino como pudieron ser, elevando la acción a lo más selecto, y peregrino que se puede pensar.<sup>63</sup>

Resulta lógico que Olivares resaltara lo que Ponz, autor leído por su círculo cercano, consideraba como la “parte más sublime del arte”. La sensibilidad del artista y su capacidad para dotar de vida las obras realizadas son cualidades vinculadas al tópico del *Deus pictor*, mismo que desarrolla la idea de Dios como un artista que ha pintado la naturaleza. El símil del Dios creador y dador de vida con el pintor que realiza las mismas acciones en su obra será un eje importante en las biografías de artistas de la época, pues gracias a estos recursos literarios en los que se perfilaba al pintor como émulo de la divinidad se resignificaba y revalorizaba la profesión.<sup>64</sup>

Siguiendo con el análisis del párrafo escrito por Olivares, vale la pena destacar que el autor no niega las “incorrecciones del artista”, aunque tampoco las asienta. Finalmente, Olivares alaba su colorido, cualidad que también vincula al pintor como *alter Deus*, ya que es a través del color como Dios otorga “vida y belleza a sus criaturas”.<sup>65</sup> Cabe destacar que la forma en la que se habla del color y de las emociones recuerda a las clásicas ideas que apuntaban que la preeminencia del dibujo obedecía a la razón, mientras que el gusto por el color enfatizaba las emociones a través del poder mimético del arte. Durante el siglo XVIII la teoría artística francesa privilegió el color frente al dibujo,<sup>66</sup> aludiendo a la naturaleza emocional de la pintura y argumentando que el color era lo que verdaderamente la singularizaba entre todas las demás artes. Gran parte de estas ideas motivaron,

---

<sup>63</sup> Ponz, *Viaje*, 280.

<sup>64</sup> Uno de los escritores que mejor aborda el tema es el pintor y tratadista Antonio Palomino en *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid: M. Aguilar, 1947), 36-50.

<sup>65</sup> Waldmann, *El artista*, 39.

<sup>66</sup> La discusión entre dibujo y color por su primacía en el arte de la pintura proviene desde el siglo XVI, dando como fruto la conocida pugna entre florentinos y venecianos. Un ejemplo de esto se encuentra en el tratado de Ludovico Dolce, *Diálogo de la pintura* (España: Akal, 2010), 134-156.

posteriormente, el surgimiento del estilo rococó,<sup>67</sup> del cual se pueden divisar ya algunas características tanto en Zendejas como en la mayoría de los pintores de la época, como lo son el colorido dulce con pinceladas expresivas o el gusto por motivos ornamentales contruidos con follajes asimétricos. Llama la atención que en la obra de Zendejas el color fuera reputado como fuente de expresión dado que esta cualidad es una de las más enunciadas posteriormente por los estudiosos que han hablado de él.<sup>68</sup>

Durante el siglo XIX, la forma de pintar de Zendejas se explicó a través de la ausencia del dibujo preparatorio, cuestión vista como algo fantástico y extraordinario debido a sus brillantes resultados, al tiempo que se hablaba del colorido de sus pinturas como el vehículo más expresivo del carácter emotivo de sus obras, las cuales sabían transmitir dicho efecto a sus espectadores. Las ideas sobre emotividad y sensibilidad, transmitidas en este caso gracias al color y la gestualidad, fueron parte del gusto propio del siglo XVIII, como se analizará en el segundo capítulo de este trabajo.

Ahora bien, vale la pena preguntarse qué otra característica fue sobresaliente como para convertir a Zendejas en el abanderado de las glorias pictóricas poblanas, ¿tan sólo la técnica y su buena ejecución –englobando con ello conceptos como invención, originalidad y fantasía– lo hacían merecedor de tal elogio? Tomando en cuenta que los pintores que fabricaron su biografía buscaban que su profesión adquiriera un mayor reconocimiento como arte liberal, es necesario reparar también en la idea del pintor erudito. Olivares Iriarte, en su ya mencionado *Álbum*, recalcó en Zendejas una de las características más preciadas del artista culto, su afición por los libros:

---

<sup>67</sup> Svetlana Alpers, *La creación de Rubens* (España: Machado libros, 2001), 89-115.

<sup>68</sup> Para ejemplificar esta idea, recurrente en los estudiosos que han tratado a Zendejas, quisiera anotar dos opiniones tan opuestas temporalmente como la de Antonio de la Rosa (1824) y la de Manuel Toussaint (1934). El primero de ellos señala: “No se limitó como sus antecesores a los asuntos sagrados, sino que ejerció su atinado y fecundo pincel en asuntos profanos. En los primeros supo comunicar a los espectadores los efectos que expresaban sus figuras pues tanto se apodera uno de la tristeza profunda que inspira la Virgen (que pintó repetidas veces) como Jesucristo muerto en su regazo, que llenan de alegría sus vírgenes en las situaciones de gozo” (De la Rosa, *Historia de las Bellas Artes*, 18). Por su parte, Manuel Toussaint dijo: “[...] tiene lo que muy pocos pintores coloniales tuvieron: la simpatía, la atracción que muchas veces nos hace sonreír, a pesar de su descuidada pintura”, Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, 1965), 185.

Fue entregado a la lectura de los libros sagrados y cuanto tiempo le dejaban sus ocupaciones lo empleaba en leer, esto le dio una erudición que supo emplear, con ventaja, en sus obras alegóricas que pintó con tanto éxito, de la Salve Regina y del Padre Nuestro.<sup>69</sup>

La estrecha relación del artista con el conocimiento es parte de la caracterización del pintor docto o perfecto; según esta noción, el ejecutante debía poseer conocimientos de filosofía, historia, matemáticas, perspectiva y, sobre todo, teología;<sup>70</sup> esta última rama del conocimiento queda patente en la afición de Zendejas por la lectura de los libros sagrados. La vinculación entre artista y tradición escrita era apreciada como parte fundamental del proceso creativo; prueba de ello la da nuevamente Ponz en su *Viage de España*:

Para llegar a este grado, que es la poesía de la pintura, se necesita gran instrucción, y talento singular en el artífice, quien después de haber leído, y estar bien informado del asunto, o historia que haya de representar, debe concebirla nuevamente en su entendimiento, imaginando las particularidades, y circunstancias, que verosímilmente pudieron suceder.<sup>71</sup>

El texto anterior plasma la idea de que el pintor requiere de la lectura frecuente para hacer acopio de información tanto técnica como de contenido temático, esta última, base sobre la cual el artista concebirá la composición que, posteriormente, llevará al lienzo. De igual forma, para materializar en imágenes los temas requeridos, el artista debió leer tratados artísticos, como se apunta en los capítulos acerca de la bóveda del coro de santa Rosa y de su trabajo en Acatzingo. Aprovecho la solidez de esta anécdota para ejemplificar que no todos los tópicos carecen de verosimilitud: la abundante obra de Zendejas y el elevado número de composiciones originales, construidas a partir de particulares y complejos discursos, parecen comprobar que, efectivamente, el artista fue un ávido lector. También,

---

<sup>69</sup> Olivares, *Álbum*, 98. Probablemente la *Alegoría del Padre Nuestro* a la que se refiere el autor, sea la misma que hace menos de un año reapareció en el Museo Internacional del Barroco, proveniente de la colección de Miguel Ángel Trauwitz Echeguren. En cuanto a la Salve, es necesario recordar la serie de Juan Manuel Yllanes del Huerto que retrata el mismo tema y que se encuentra en la parroquia de san José de Tlaxcala, misma que pudo haber guardado similitudes con alguna de las hechas por Zendejas.

<sup>70</sup> Waldmann, *El artista*, 66.

<sup>71</sup> Ponz, *Viage*, 280.

sirven como prueba los inventarios de las bibliotecas de otros pintores novohispanos de la época, como es el caso de José de Ibarra y Miguel Cabrera.<sup>72</sup>

Otra de las características importantes del artista ennoblecido es la fama que alcanza dentro de su entorno próximo. El mismo Olivares relató en sus dos versiones del *Álbum Artístico*<sup>73</sup> pequeñas anécdotas que pretenden proyectar el prestigio del que Zendejas disfrutó en vida, esto a través de la mirada de dos colegas de trabajo menos afortunados. La primera de estas narraciones se titula *El tata Nicolaito, pintor de Almas de la Virgen*. En este sencillo relato Olivares narra la historia de un pintor cuya vida contrasta totalmente con la de Zendejas; el pobre viejecillo se dedicaba a pintar, de manera mecánica, representaciones del “Alma de la Virgen”, cuadros en los cuales se representaba a la Virgen de medio busto y con el Espíritu Santo posado sobre su pecho. Este tipo de imágenes fueron muy populares en la Puebla de principios del siglo XIX, como lo muestran la gran cantidad de cuadros con este tema que frecuentemente se encuentran en los bazares y tiendas de antigüedades de la ciudad.

Dentro de las particularidades que se describen en torno al Tata Nicolaito, sobresale la indumentaria con la que pintaba:

En estos trabajos tenía nuestro hombre la más rara extravagancia, se desnudaba lo mismo que se fuera a meter al baño; se encapillaba su capotón abotonándose de arriba a abajo y, de esta suerte, trabajaba hasta que el cansancio lo rendía.<sup>74</sup>

Justo el mismo Olivares, en su segundo *Álbum*, al narrar la historia del retrato de Zendejas que Julián Ordoñez realizó para el artículo de Payno, señala la forma en que Zendejas vestía al momento de trabajar:

---

<sup>72</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial* (México: Grupo Financiero Invermexico, 1995), 269-294.

<sup>73</sup> Hasta hace poco se creía perdido el *Álbum Artístico* que Bernardo Olivares Iriarte realizó el año de 1855, pues según sus propias palabras, fue robado por las tropas francesas en el asalto a Puebla de 1863. Apenas hace unos años reapareció el escrito en la Biblioteca Degoyler de la Southern Methodist University de Texas. Para más información consultar: Kelly Donahue-Wallace, “Otro *Álbum Artístico* de Bernardo Olivares Iriarte” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* volumen 36, número 105 (2014) 187-214.

<sup>74</sup> Olivares, *Álbum*, 8.

Se hace notable el traje en que se ve, y a quien no tenga noticia de las costumbres de este pintor parecerá con razón extraño. El célebre Zendejas tomaba la paleta por la mañana cuando volvía de misa y pintaba teniendo la capa en los hombros y el sombrero puesto hasta que calentaba el día, algunas veces se desembarazaba del sombrero y entonces se cubría parte de la cabeza con la esclavina de la capa.<sup>75</sup>

El contraste de costumbres entre el Tata Nicolaito y Zendejas pretende reflejar la dignidad del artista ennoblecido en oposición al pintor mecánico; mientras el pobre Nicolaito se desnudaba totalmente para cubrirse con un capotón –cuestión calificada por Olivares como una “extravagancia”–, Zendejas utiliza capa y sombrero, prendas de distinción que hablan de la posición económica y social del personaje. Estos atributos eran utilizados por el pintor mientras ejecutaba su noble oficio. Cabe destacar que el buen vestir también fue un tema referente al artista, vinculado con la nobleza de su ejercicio, ya que el vestir como caballero –en este caso con un sombrero y una capa– aludía a una clase social alta, misma a la que el artista tenía acceso gracias a su trabajo como pintor de y para las élites.<sup>76</sup>

Dentro de la anécdota del Tata Nicolaito, Olivares menciona a Zendejas por boca del miserable pintor, relatando lo siguiente:

Para terminar y no alargar más el cuento, revelaremos, por último, como pensaba de su profesión. En las familiares confidencias que tenía con su muchacho, este entablaba conversaciones, por lo general, relativas al oficio, por ejemplo, le decía, – Señor ¿ha visto? las pinturas nuevas de tal iglesia. –Sí, las he visto, son de Zendejas. ¡Que lindas!, pero lo que más me cuadra es el colorido. Es cierto, deja que Dios nos socorra para comprar buenos colores y entonces verás las nuestras si las igualan. Candor o ignorancia, en cierto modo dichosa para él, que le ahorra muchos malos ratos.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Olivares, *Álbum*, 115.

<sup>76</sup> Acerca del artista y su indumentaria, consultar Rudolf y Margot Wittkower, *Bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (España: Cátedra, 2015), 225.

<sup>77</sup> Olivares, *Álbum*, 10.

En este sencillo párrafo se pueden leer, entre líneas, varios aspectos en torno a la fama que se le atribuía a Miguel Jerónimo Zendejas: en primer lugar, destaca el hecho de que el estreno de nuevas pinturas hechas por el artista fuera, según Olivares, noticia comentada por un colega de extracción social baja. Muy probablemente, estas novedades pictóricas también eran tema de conversación para las élites y los círculos intelectuales, mismos que poseían una mayor sensibilidad artística; este breve comentario sustenta, de nueva cuenta, la idea de que las iglesias funcionaban como escaparate de obra para los artistas. En segundo lugar, destaca la apreciación que el Tata hace sobre la pintura de Zendejas, alabando su colorido, aspecto que también es apreciado por el mismo Olivares. Es posible que, a través de este comentario, el autor pretenda dar a entender que las cualidades pictóricas del artista eran tan evidentes que podían ser reconocidas hasta por las personas más humildes. Finalmente, el hecho de que el Tata mencionara que con “buenos colores” podría igualar las obras de Zendejas, nos habla de la admiración que por él sentían sus colegas, mismos que trataban de emular sus obras, a veces, más por razones de mercado que por un auténtico desarrollo técnico o estilístico.

La segunda anécdota, anotada en el *Álbum artístico* de 1855, tiene como protagonistas a otro pintor poco afortunado y al mismo Miguel Jerónimo Zendejas. La narración intitulada “Condescendencia sin ejemplo” cuenta la historia de un pintor anónimo de pocas luces, mismo que cuando salía a ofrecer su obra en el mercado y en las calles recibía frecuentemente la misma respuesta: “cuando tenga un Zendejas, se lo compraré”. Cansado de esta situación el desafortunado artista fue a visitar a Zendejas, solicitando le permitiera firmar sus pobres obras bajo su nombre. Miguel Jerónimo aceptó de buen agrado y así lo hizo el desconocido pintor, aunque al final este no tuvo el éxito anhelado.<sup>78</sup>

Varios son los puntos que resaltan de esta narración; en primer lugar, la anécdota pretende enaltecer la fama de Zendejas, misma que, según el texto, era reconocida no sólo en las altas esferas poblanas, sino que también tenía eco en la gente común que frecuentaba tanto

---

<sup>78</sup> Olivares, *Álbum*, 115.

los mercados como las calles, gente que era parte de la cotidianidad angelopolitana. Es en este contexto en el que se establece un amplio reconocimiento a la figura y obra del pintor: mientras el pobre Tata Nicolaito identificaba y alababa sus obras, la gente en los mercados y las calles las demandaba.

De la misma forma, resulta relevante el argumento de los potenciales compradores para rechazar la obra del pintor anónimo, pues la fama que ya tenían las obras de Miguel Jerónimo en las diversas esferas de la sociedad poblana opacaba al resto, todavía más, la obra de un pintor desconocido, de quien ni siquiera del nombre se guardó registro. En efecto, parece que el pintor en cuestión ejerció cierto monopolio artístico en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII, no solamente en el ambiente eclesiástico, sino incluso en contextos profanos en donde también se sabía reconocer la maestría del pintor. Prácticamente, casi toda empresa pictórica de relevancia, realizada en Puebla durante este periodo, lleva su firma al calce o es atribuible a él. Desde el ascenso de Zendejas, y hasta su muerte, ningún otro pintor poblano logró gozar de fama o relevancia comparable.<sup>79</sup>

La bondad de Zendejas manifiesta en el permiso para firmar obras ajenas con su nombre, es una característica constante dentro de sus biografías; esta cualidad es propia de la personificación del pintor cristiano y virtuoso. Finalmente, el hecho de que el pintor anónimo no lograra vender sus cuadros, a pesar de haber incluido el famoso “Miguel Gerónimo Zendejas Fecit”, también habla de que la gente no sólo apreciaba a Zendejas por nombre o por una fama hueca proyectada en una inscripción, sino, sobre todo, por un estilo y forma de pintar que era conocido y valorado por la sociedad. En esta narración se enaltece la generosidad del artista al tiempo que se enfatiza en la calidad de sus obras y, por ende, en su autenticidad.

### *1.1.3 El perfil del artista*

---

<sup>79</sup> Nuevamente esta afirmación es comprobable gracias a las obras poblanas de la época que todavía nos quedan. Ahí se puede ver que la mayoría de las grandes empresas pictóricas fueron capitalizadas por Zendejas.

Como se ha mencionado, la literatura biográfica sobre artistas con tintes laudatorios responde a la necesidad de configurar un paradigma que sirva como referente al tiempo que dignifica la profesión. Como bien plantea José Jiménez en su libro *Teoría del arte*, las biografías *artísticas* se construyeron a partir de determinados estereotipos que refuerzan el carácter heroico de los personajes:

La idea de que “el artista” es un personaje especial, distinto, diferente a los demás seres humanos, es uno de los tópicos más extendidos, tanto en la literatura artística, como en el sentimiento de la gente sencilla. En este último caso, ese sentimiento reposa, sobre todo, en la admiración que despierta la habilidad o la destreza, en cualquiera de sus manifestaciones. Pero, además, se ve reforzado por una ingente “literatura” en esencia fabuladora o propagandística, que ha contribuido a arraigar firmemente en todos nosotros la creencia de que hay un tipo constitutivo de artista [...].<sup>80</sup>

La propuesta de Jiménez permite comprender cabalmente el éxito obtenido por los biógrafos de Zendejas y, principalmente, por sus autores intelectuales: Julián Ordoñez y José Manzo. El aprecio general por la obra del artista ya existía desde que este vivía; la aceptación de su trabajo –como se procurará demostrar en esta tesis– fue granjeada por el mismo Zendejas, no sólo a través de su talento como pintor, al transformar en imágenes los complejos discursos intelectuales que perseguía particularmente el clero angelopolitano, sino, también, por su capacidad para relacionarse con potenciales clientes quienes tenían por escaparate de la obra del pintor los templos de la ciudad revestidos por sus obras. Valiéndose del gusto general por sus obras, los pintores decidieron llevar este reconocimiento popular al papel con fines propagandísticos, como bien lo asienta Jiménez; para ello fue imprescindible la colaboración tanto de Payno como de Hammeken, personajes que tenían acceso a la publicación de sus textos. La fórmula para seguir su construcción biográfica debía contener tintes fantásticos, como bien lo asiente el mencionado Jiménez en su texto:

---

<sup>80</sup> José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Alianza, 2002), 116.

Este aspecto puede apreciarse en las anécdotas exageradas, fabulosas, en muchas ocasiones inverosímiles, que jalonan las “biografías” de artistas, y que acabarían formando un género específico [...].<sup>81</sup>

A partir de estos parámetros, es posible comprender algunos de los pasajes que relatan sus biógrafos, como el que describe la forma en la que Zendejas pintaba sus lienzos. Mediante la exageración de algunas anécdotas, el artista se configura como un ser excepcional, digno de atención y aclamación social. Finalmente, quisiera retomar otra de las ideas de Jiménez, la cual expresa dos características propias de los artistas en la antigüedad. La primera de éstas es su constitución bajo la figura del héroe:

Para el primer rasgo, se suelen destacar sus dotes especiales, manifiestas desde la niñez o la primera juventud, algo que acabará convirtiéndose en uno de los estereotipos recurrentes en las vidas y biografías de los artistas, incluso hasta nuestra época. Además de esto, esas dotes especiales permiten el ascenso social del artista, le hacen acreedor de respeto, fama y riquezas, otro estereotipo profusamente repetido después.<sup>82</sup>

Si bien en el caso de Zendejas no hay anécdotas que hagan evidente el desarrollo de habilidades artísticas desde una edad temprana, Bernardo Olivares en *Tradición de estampas antiguas* menciona que el padre del pintor se dedicaba al comercio de estampas, actividad que alimentó las dotes artísticas de Zendejas. Por otro lado, la mención del pasaje en torno al obispo Álvarez Abreu y sus continuas visitas a la casa del pintor mientras este trabajaba en el convento de Santa Rosa, remarcan la imagen del artista noble que se encumbra socialmente a través de su excepcional trabajo.

La segunda característica que menciona Jiménez es la del artista como un mago:

[...] el segundo rasgo tendría que ver con la fuerza de “encantamiento” que suscita el poder de producir imágenes [...]. El artífice infunde la ilusión de vida en las

---

<sup>81</sup> Jiménez, *Teoría*, 116.

<sup>82</sup> Jiménez, *Teoría*, 117.

imágenes: en el lenguaje poético, las pinturas o las esculturas, y así, convierte lo inanimado en algo “vivo”.<sup>83</sup>

De esta idea pueden encontrarse rastros en la escueta aseveración que hace Olivares, anteriormente reproducida, en la que menciona que Zendejas tenía una “sensibilidad que a todo daba vida” gracias, principalmente, al manejo del color y la gestualidad. Una vez analizada la construcción biográfica del pintor desde sus orígenes, toca proponer una nueva visión histórica del personaje a través de los documentos y las obras.

## 1.2 Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815)

### 1.2.1 Los orígenes del pintor

Recurriendo al lugar común en las biografías de Miguel Jerónimo,<sup>84</sup> la historia de su quehacer artístico comienza con la profesión de su padre: Lorenzo Zendejas, quien se desempeñó como vendedor de estampas en la Angelópolis, cuestión que se había enunciado anteriormente. Este aspecto ha sido analizado concienzudamente por Lucero Enríquez en su libro *Un almacén de secretos*. Sin embargo, la aparición reciente de un segundo *Álbum artístico*, escrito por Bernardo Olivares, en el que se habla de Lorenzo Zendejas (padre) y sus actividades comerciales, permite corroborar algunas de las premisas hechas por Enríquez, al tiempo que rectifica otras.

Lorenzo Zendejas tuvo la oportunidad de viajar a Roma desempeñándose como asistente del jesuita Juan Antonio de Oviedo, quien en 1716 partió a Europa en calidad de procurador de la Compañía de Jesús. Una de las anécdotas más conocidas de la travesía es la

---

<sup>83</sup> Jiménez, *Teoría*, 117.

<sup>84</sup> Aparte de las mencionadas referencias escritas por Antonio de la Rosa, Jorge Hammeken, Manuel Payno y Bernardo Olivares, sobresalen por su originalidad y difusión los siguientes textos: Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* (México: UNAM, 1963), 85-88; Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* (México: UNAM, 1969), 184-185; Francisco de la Maza, “Una pintura de la Ilustración mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas VIII*, número 32 (1963) 37-51 y Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos, pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797* (México: UNAM- INAH, 2012), 155-208.

que narra de qué forma Oviedo consiguió una audiencia privada con el papa Clemente XI, misma a la que tuvo acceso el joven Lorenzo, quien, incluso, pudo dialogar con el pontífice y recibir su bendición.<sup>85</sup>

Durante su estadía en Roma, según cuenta Olivares, el padre Oviedo recomendó a Lorenzo que, en aras de aprovechar el viaje, comprara una cantidad importante de estampas con el fin de poner una tienda de ellas a su regreso. Con esta exhortación, el jesuita buscaba no sólo darle un medio de subsistencia a su joven acompañante, sino, también, generar un establecimiento que, como dice Olivares, fuera de provecho tanto para artistas como para aficionados. Siguiendo la recomendación del clérigo, el joven Lorenzo compró estampas de humo, cuya producción estaba vinculada a la Compañía de Jesús, así como otro tipo de grabados que habían sido seleccionados por los artistas que trabajaban de manera cercana a los jesuitas.<sup>86</sup>

Los grabados o estampas de humo permitían la reproducción fiel de tonalidades, específicamente de luces, sombras y “medias tintas”, por lo que también recibía el nombre de *mezzatinta*. La complejidad de la técnica dificultó su uso frecuente en España, aunque se sabe que dichas estampas se importaron y hubo grandes colecciones de ellas.<sup>87</sup> El tratadista español Manuel de Rueda escribió acerca de la técnica lo siguiente:

Este género de grabado que los franceses llaman arte negro, y otros extranjeros media tinta, es aquel cuyas admirables producciones se ven representadas en las estampas, que llaman al humo, propias para el uso de los pintores, y aficionados al dibujo. Su primer inventor se sabe fue un Príncipe llamado Ruperto, quien dio a luz la primera cabeza, que mereció tanto aplauso a algunos autores. Las operaciones son más prontas, y los efectos más blancos, que los del buril, o agua fuerte, aunque la

---

<sup>85</sup> Francisco Xavier Lazcano, *Vida ejemplar y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo* (México: Imprenta Real de san Ildefonso, 1760), 113.

<sup>86</sup> Olivares, *Album*, 84.

<sup>87</sup> Jesusa Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* (Madrid: Polifemo, 2010), 255.

preparación de los cobres de más difícil, y dilatada; pero pueden emplearse diferentes operarios para perfeccionarlas del modo siguiente [...].<sup>88</sup>

Resulta sumamente interesante la mención que hace Rueda sobre el uso de dichas estampas, pues servían, particularmente, para el ejercicio de los pintores. Este hecho sugiere que los principales clientes de Lorenzo debieron ser los artífices poblanos, razón suficiente para tener una fuerte presencia en el ambiente artístico local. Cuando la tienda abrió en 1719, esta expendía famosas estampas escogidas por los célebres artistas italianos que trabajaban para la Compañía de Jesús, conocida como una de las grandes promotoras del arte. Entre los grabados que, según Olivares, se comercializaban en el establecimiento había reproducciones de obras hechas por afamados pintores como Rafael Sanzio, Peter Paul Rubens y Giuseppe Ribera. El mismo autor señala que la observación de estas estampas contribuía a la formación de los artistas, tanto en cuestiones de composición como de técnica. Es, precisamente, este segundo punto por el que es notorio el uso de los mencionados grabados de humo.

En este contexto nació Miguel Jerónimo Zendejas el año de 1724 en la ciudad de Puebla de los Ángeles, fruto del matrimonio formado por, el ya mencionado, Lorenzo Zendejas y Lorenza Fernández de Palomino. Si bien no se ha encontrado la fe de bautismo del pintor,<sup>89</sup> tradicionalmente se ha aceptado esta fecha según lo asentado por Manuel Payno y Jorge Hammeken gracias a las informaciones de Manzo y Ordoñez. Aunado a esto, el reciente hallazgo de un documento militar fechado en 1765 en el que Zendejas asegura tener la edad de 41 años permite confirmar su fecha de nacimiento. En este documento también confirma que era natural de la ciudad de Puebla.<sup>90</sup> A este documento regresaré más adelante.

---

<sup>88</sup> Manuel de Rueda, *Instrucción para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado al buril, al agua fuerte, y al humo* (Madrid: Joaquín de Ibarra, 1761), 157-158.

<sup>89</sup> La búsqueda por este documento ha sido una constante dentro de los estudiosos del arte virreinal poblano. El paleógrafo Arturo Córdova Durana tiene la hipótesis de que Miguel Jerónimo Zendejas debió haber sido bautizado en la parroquia de San Marcos en la ciudad de Puebla, recinto que perdió gran parte de su archivo durante un incendio acaecido a mediados del siglo XIX.

<sup>90</sup> *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 en que pasó en posesión de sus empleos al sargento mayor y ayudantes dándoles a reconocer como así mismo los tenientes de la compañía*, Archivo Histórico Municipal de Puebla, fojas 53-479.

Como bien apuntan Bernardo Olivares y Lucero Enríquez, el ambiente propiciado por la tienda de su padre influyó en el desarrollo artístico de Miguel Jerónimo, provocando en él inquietudes artísticas. Al haber crecido rodeado de diversas estampas, basadas en las obras de célebres artistas, Zendejas fue capaz de desarrollar una sensibilidad pictórica particular, al tiempo que modeló su estilo a través del manejo de luces y sombras, además de la capacidad creativa de composición, siendo esta cualidad la que lo hizo célebre durante toda su carrera. Otra cuestión que vale la pena resaltar es la predilección de la mancha sobre la línea en los grabados de humo, algo que se puede rastrear en la producción del artista a través de su preferencia por el color y la pincelada de carácter efectista, en lugar del dibujo que, según sus contemporáneos, no ocupaba para la realización de sus obras.

La relación entre la luz (cualidad destacada en los grabados de humo) y el color resulta fundamental en la pintura; ya en el siglo XVIII, el grabador francés Nicolás Cochin hizo mención de cómo la vibración del color dependía de la luz que impactaba con mayor fuerza en los objetos cercanos al espectador.<sup>91</sup> En este sentido, las estampas de humo, como artefactos cuyas composiciones marcaban los claros y los oscuros, debieron ser una herramienta fundamental para entender el color como un valor plástico cuya intensidad y gradación dependía de la luminosidad y la profundidad. Es en esta época cuando debió ejercitarse el ojo colorista de Zendejas.

Al llegar a la edad decisiva para tomar oficio, Miguel Jerónimo debió mostrar aptitudes para dedicarse a la pintura. Manuel Payno cita que “su padre lo puso bajo la dirección de Pablo Talavera”.<sup>92</sup> No obstante, esta aseveración es negada por Enríquez debido a que cuando Lorenzo Zendejas murió (1731) el futuro pintor contaba con apenas 7 años.<sup>93</sup> Si bien es cierto que a la muerte de Lorenzo Zendejas su hijo, Miguel Jerónimo, era demasiado pequeño como para haber entrado a un obrador, también es cierto que el vínculo entre la familia Zendejas y la familia Talavera pudo haberse generado gracias al propio Lorenzo. No hay que descartar el hecho de que la tienda de estampas pudo haberle procurado relación con diversos artistas,

---

<sup>91</sup> Citado en Michael Baxandall, *Las sombras y el siglo de las luces* (España: Visor, 1997), 91.

<sup>92</sup> Citado en Enríquez, *Un Almacén*, 159.

<sup>93</sup> Enríquez, *Un almacén*, 349.

principalmente pintores que, ante la calidad y prestigio de sus mercancías, acudían frecuentemente al establecimiento con la finalidad de adquirir grabados que les sirvieran de inspiración. Bajo dichos argumentos, es posible afirmar que Lorenzo Zendejas bien pudo haber encargado la educación de su hijo de 7 años a Pablo José de Talavera. De igual modo, otra teoría factible es que Miguel Jerónimo hubiera entrado posteriormente al taller gracias a las relaciones comerciales, y quizás de amistad, que existían entre los miembros del obrador y su padre.

Pese a que Payno menciona que fue el mismo Lorenzo Zendejas quien introdujo directamente a Miguel Jerónimo en el taller de Talavera, es muy probable que tanto la decisión como su ejecución haya estado influenciada por la Compañía de Jesús, como apunta Lucero Enríquez. El papel decisivo que tuvo la Compañía de Jesús en la promoción de las artes, así como en el impulso a determinados artistas, ha sido estudiado en varias ocasiones. Alexander Gauvin ha analizado concretamente el caso de las primeras imágenes producidas bajo la directriz de la Compañía en el contexto romano del noviciado de San Andrea al Quirinale y la casa matriz del Gesú. El estudioso ha planteado en estos textos la figura del “hermano artista”, personaje que no necesariamente engrosaba las filas de sacerdotes jesuitas, pero que, a través de alguno de los brazos seculares de la orden, como cofradías o congregaciones, se vinculaba directamente a la orden. Lo anterior no aniquila la posibilidad de que, en algunas ocasiones, este vínculo se supeditara únicamente al patronazgo, afecto y devoción dados a través de una estrecha relación laboral o afectiva. El “hermano artista” era el encargado de desarrollar las formas del *modo nostro* de la Compañía, las cuales, aunque tenían pautas universales propias del carisma de la orden, se desarrollaban a partir de las necesidades, formas y claves propias del gusto local donde cada casa jesuita estaba instituida. Entre los ejemplos de artistas amparados por los ignacianos, destacan Giuseppe Valeriano, Bernardo Bitti, Peter Paul Rubens o el mismo Andrea Pozzo.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Alexander Gauvin Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit art in Rome 1565-1610* (Toronto: University of Toronto, 2009) 30-37.

Para la Nueva España, este vínculo comenzó con Baltazar Echave Orio a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.<sup>95</sup> Sobre el caso particular del siglo XVIII, se han estudiado a los pintores capitalinos Francisco Martínez y Miguel Cabrera. Del primero, aparte de las numerosas obras que hizo para la orden, se tiene noticia de que cuando el padre Vera viajó como procurador a Roma le encargó “azul romano y francés”; igualmente, hay constancia de su participación como tesorero de la Cofradía de los Corazones de Jesús, María y José, devoción impulsada por los jesuitas.<sup>96</sup> De Miguel Cabrera se han encontrado registros que indican su pertenencia a la selecta congregación de la Purísima en el templo de san Pedro y san Pablo,<sup>97</sup> así como indicios de que los jesuitas podrían haber abonado a su educación o cultura artística, pues es probable que gracias a ellos tuviera en su biblioteca un tomo del *Perspectiva pictorum et architectorum* del padre Pozzo, mismo que utilizó para la decoración del templo de san Francisco Xavier en Tepotzotlán.<sup>98</sup>

No obstante, todavía carecemos de estudios que rastreen el amplio radio de influencia que la Compañía tuvo en Puebla con los artistas locales. Es posible, sin embargo, marcar hipotéticos panoramas a partir de ciertas obras que marcan indicios al respecto. Por ejemplo, para finales del siglo XVII y principios del XVIII sobresale el trabajo de José Rodríguez Carnero, uno de los pintores más importantes de la época y quien llegó a sentar las bases del quehacer pictórico del siglo XVIII. Su trabajo se vincula fuertemente al de los jesuitas angelopolitanos, al grado de que fue él, junto con el también ilustre pintor Juan de Villalobos, quien realizó el monumental programa visual de la sacristía del Templo del Espíritu Santo. Amén del vínculo que representaba su hermano, el jesuita José Ignacio Carnero, el pintor desarrolló una estrecha relación con la orden, prueba de ello es que, en el año de 1726, el pintor fue sepultado en el interior del templo.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Actualmente se encuentra en prensa un texto de Jaime Cuadriello acerca del mencionado pintor donde, entre otros varios temas, se habla de la cercanía de la orden. Agradezco al autor el dato.

<sup>96</sup> Luisa Elena Alcalá, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez” en *Anales del museo de América*, número 7 (1999): 185.

<sup>97</sup> Luisa Elena Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXIII, número 99 (2011), 111-136.

<sup>98</sup> Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera, las tramas de la creación* (México: MUNAVI, 2015), 19.

<sup>99</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rosé Rodríguez Carnero, nuevas noticias y bosquejo biográfico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIX (1997), 58-66 y Alejandro Julián Andrade Campos, “José Rodríguez Carnero: Intenciones y conformaciones en la pintura poblana de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII”, en *Futuros para el arte de la Nueva España: Homenaje a Rogelio Ruiz Gomar* (en prensa).

Posteriormente, Luis Berrueco y José Joaquín Magón, dos de los más grandes pintores poblanos de la centuria, trabajaron en obras puntuales, aunque de suma relevancia para la orden. Berrueco realizó dos obras que, originalmente, fueron patrimonio de la Compañía y que hoy se resguardan en el Museo Universitario Casa de los Muñecos: la primera es una bella *Santa Rosalía*, importante culto promovido por la orden hacia 1730,<sup>100</sup> obra copiada dos veces por Cristóbal<sup>101</sup> y Manuel de Talavera;<sup>102</sup> la segunda es el conocido lienzo de *La Madre Santísima de la Luz*, imagen eminentemente jesuítica que debió presidir uno de los altares consagrados por la orden dentro de alguno de sus templos o capillas particulares.

Por su parte, de Magón se conoce una *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús y las cuatro partes del mundo* (**Img. 1**),<sup>103</sup> también perteneciente al mencionado templo del Espíritu Santo y que actualmente se encuentra en el Museo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, así como la célebre *Santa Pulcheria* que, probablemente, fue encargada por el jesuita Antonio Paredes en 1768 para ornamentar el colegio del Espíritu Santo. Esta última obra tenía la intención de consolidar este culto gracias a la novena que se publicó para invocarla en contra de los temblores.<sup>104</sup> De igual modo, es importante señalar que tanto Berrueco como Magón pudieron ser, en su momento, los retratistas oficiales de la entonces novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz, la cual representaron gran cantidad de veces, al punto que es posible afirmar que fue la imagen que más representaron en sus respectivas carreras.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> Luisa Elena Alcalá, “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez” en *Anales del museo de América*, número 7 (1999), 183-184.

<sup>101</sup> Se encuentra en la sacristía del templo de santa Bárbara Almoloya.

<sup>102</sup> Custodiada actualmente en el museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

<sup>103</sup> La pintura ha sido recientemente estudiada y publicada en Jaime Cuadriello, “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790” en Iona Katzew (coordinadora), *Pintado en México 1700-1790. Pinxit Mexici* (Estados Unidos: LACMA-Fomento Cultural Banamex, 2017), 123-124.

<sup>104</sup> Andrade, *El pincel*, 89-94.

<sup>105</sup> Para el caso de Luis Berrueco se han encontrado versiones de la Virgen de la Luz (firmadas o atribuidas) en Museo Universitario Casa de los Muñecos, templo de la Santa Cruz, templo de san Jerónimo, santuario de Nuestra Señora de la Luz, Capilla Real de Cholula, templo de san Miguelito Cholula, Museo Regional de Cholula, catedral de Tlaxcala, capilla del Calvario en Acajete y la parroquia de Santiago Tetla, Tlaxcala. De José Joaquín Magón, igualmente entre firmadas y atribuidas, hay en: santuario de Nuestra Señora de la Luz, templo de san Roque, templo de santa Clara, templo de Capuchinas, convento de carmelitas de Nuestra Señora de la Soledad, Santuario de Nuestra Señora de los Remedios Cholula, parroquia de san Pedro y san Pablo Apetatitlán, así como tres versiones que se resguardan en colecciones particulares.

A partir de este contexto, en el que se describe la Compañía como una importante promotora del arte, es posible comprender mejor la propuesta que Oviedo realizó a Lorenzo Zendejas, su fiel acompañante de viaje, a saber, la de emprender una tienda de estampas, misma que aprovecharían los artistas angelopolitanos, incluidos aquellos que estaban bajo el cobijo de la misma orden. Así pues, no es descabellado pensar que fueron ellos, los integrantes de la orden, los primeros interesados en impulsar y formar al pequeño Miguel Jerónimo una vez que este mostrara aptitudes para la pintura, colocándolo en un taller artístico con la esperanza de tener, en aquel aprendiz, al futuro *capo di scuola* que llevaría el pincel a su característico *modo nostro*. Más adelante, procurarían complementar su formación con literatura propia de un artista, como se plantea en el tercer capítulo de esta tesis, cuando se hable de las fuentes para la realización pictórica de la bóveda del coro de santa Rosa. Por último, señalo como un futuro tema de investigación el rastreo del pintor como miembro de alguna de las cofradías o congregaciones que la Compañía tuvo en Puebla.

De vuelta a la primera formación del pintor, es pertinente señalar que para 1731, año de la muerte de Lorenzo Zendejas, los Talavera estaban terminando la serie actualmente llamada *Los teólogos europeos*, obra destinada para la recién inaugurada Casa de ejercicios espirituales de los jesuitas, localizada en la parte trasera del Colegio del Espíritu Santo. La mencionada Casa de ejercicios fue un proyecto iniciado bajo el primer rectorado de José de Arriola (1719-1720) y concluido en su segundo periodo, cerca del año de 1729.<sup>106</sup> Justo en el periodo que va de 1729 a 1731, el taller de los Talavera firmó la serie pictórica que retrata a sacerdotes y teólogos de distintas órdenes religiosas quienes, a través de sus acciones o escritos, habían enaltecido la práctica de los ejercicios espirituales escritos por San Ignacio de Loyola. Cabe destacar que, si bien los cuadros presentan las firmas de Cristóbal de Talavera y de sus hijos Pablo José, Manuel y Vicente de Talavera, resulta lógico pensar que todos ellos formaban parte de un mismo taller encabezado por el padre, quien permitió a sus hijos firmar algunas de las piezas. De esta manera se explica, por ejemplo, la firma del

---

<sup>106</sup> Pilar Paleta Vázquez, “Casa de Ejercicios Espirituales de los jesuitas”, *Tiempo Universitario, Gaceta Histórica de la BUAP*, 6 (2001), 3.

pequeño Vicente, de apenas 15 años,<sup>107</sup> en el retrato de Jerónimo Pérez realizado en 1731 (Img. 2).

Muy probablemente, el ingreso de Miguel Jerónimo a uno de los obradores que en ese momento realizaba una de las empresas más ambiciosas de la Compañía de Jesús en Puebla se debió a la protección que los ignacianos proporcionaban a su familia. Payno refiere que Zendejas fue recibido por Pablo de Talavera y no por Cristóbal, el patriarca del taller. Este hecho puede explicarse a partir de la hipótesis que sostiene que Cristóbal de Talavera, al final de su vida, padeció una enfermedad que le imposibilitó continuar sus actividades dentro del taller. Esta idea se sustenta en lo acaecido el 9 de octubre de 1731: Pablo José contrajo nupcias con María Candelaria.<sup>108</sup> Lo apresurado de la boda pudo deberse al delicado estado de salud en el que se encontraba su padre, quien murió apenas siete días después de la ceremonia. El cuerpo de Cristóbal fue sepultado en el templo de San Roque.<sup>109</sup> Cabe destacar que el encargo de *los teólogos europeos* fue concluido ese mismo año, dato que permite considerar que la causa por la que todos los hijos firmaron la obra fue porque ellos, y no su padre, se hicieron cargo de la realización de esta. A la muerte de Cristóbal, Pablo José debió ser quien asumiera la responsabilidad del taller y de sus hermanos. Es en este periodo en el que propongo la llegada de Miguel Jerónimo Zendejas como aprendiz en el referido obrador.

El mismo Manuel Payno menciona que Zendejas también trabajó como oficial en los talleres de “José Magón, Gregorio Lara, Priego y otros artistas célebres de la época”.<sup>110</sup> Es muy probable que, al concluir la etapa de aprendizaje con Pablo José de Talavera, Miguel Jerónimo haya trabajado como oficial con los pintores José de Priego, José Gregorio Lara y José Joaquín Magón. Estos cambios no sorprenden, pues hay que tomar en cuenta la formación que gradualmente adquirió el joven Zendejas, gracias a la cual pudo desplazarse y trabajar en obradores cada vez más prestigiosos, en donde continuó perfeccionándose en el arte de la pintura, al tiempo que recibía una mejor retribución económica.

---

<sup>107</sup> Velia Morales Pérez y Eduardo Merlo Juárez, *Estudio, devoción y belleza, obras selectas de la pinacoteca universitaria, siglos XVII-XX* (Puebla: BUAP, 2002), 101.

<sup>108</sup> Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* (México: UNAM, 1963), 211.

<sup>109</sup> Pérez, *Historia de la pintura*, 210.

<sup>110</sup> Citado en Enríquez, *Un Almacén*, 159.

Ha sido común pensar que en la Nueva España los artistas comenzaban y concluían su formación dentro del mismo taller hasta obtener su propio obrador. Sin embargo, el caso de Zendejas nos permite pensar que los pintores cambiaban habitualmente de taller en busca de mejores trabajos, más experiencia o mejor paga, pintando bajo la dirección de maestros cada vez más prestigiosos. Particularmente, parece que en el caso de Zendejas el hecho de pasar por distintos obradores le permitió conocer el lenguaje plástico de diversos artistas, sintetizando en su quehacer propio gran parte de la tradición pictórica poblana de la primera mitad del siglo XVIII.

Justo bajo esta premisa es que propongo que Miguel Jerónimo, luego de su paso por el taller de los Talavera, laboró con José de Priego, pintor del que no quedan obras o noticias de encargos relevantes. De su producción sobreviven tres obras: una representación de *El árbol de Jesé*, en el Museo de Santa Mónica; una hermosa *Virgen de Ocotlán*, en la parroquia de San Jerónimo Caleras (**Img. 3**) y una serie de la pasión de Cristo firmada en 1754 para la Capilla de la Tercera Orden dentro del conjunto arquitectónico de Santo Domingo en Puebla. Fue durante su estancia en el obrador de dicho artista, en donde Miguel Jerónimo debió haber conocido a Brigida Pliego o Priego, probable hija del maestro José<sup>111</sup> y quien sería su futura esposa. Tomando en cuenta que Miguel Jerónimo no contaba con menos de 20 años cuando se casó con Brígida Priego,<sup>112</sup> podemos inferir que su matrimonio ocurrió cerca de 1744, pudiéndose plantear que alrededor de ese año el pintor trabajó en el taller de José de Priego. Para la fecha de su muerte en 1815, Miguel Zendejas ya había enviudado.

Posteriormente, el pintor pasó al taller de Gregorio Lara para, finalmente, llegar a trabajar en el prestigioso obrador de José Joaquín Magón. Este último tránsito no debió ser complicado para Zendejas, ya que, en cuestiones de estilo y técnica pictórica, las obras de Lara y Magón guardan mucha semejanza. Pese a que no existe un registro de la fecha exacta

---

<sup>111</sup> La idea del parentesco entre José de Priego y Brígida “Pliego” ya la había propuesto Manuel Toussaint, ver Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, 1965), 194.

<sup>112</sup> Este mismo cálculo se ha utilizado en otros pintores, como es el caso de Cristóbal de Villalpando, puesto que Rogelio Ruiz Gomar ha estimado que la media de edad para el matrimonio era de 20 años. Ver Gutiérrez Haces, Juana, Ruiz Gomar, Rogelio, *Cristóbal de Villalpando* (México: Fomento Cultural Banamex, 1997), 31.

en la que inició la etapa de trabajo con José Joaquín Magón, es posible deducir que fue alrededor de 1750, momento en el que ya poseía tanto madurez artística como una fama en creciente ascenso.<sup>113</sup> Como se ha mencionado anteriormente, Magón también trabajó para la Compañía de Jesús, por lo cual es muy probable que también Zendejas llegara a instalar su propio taller gracias a la intervención de la Compañía y de sus círculos inmediatos.

El tiempo que Miguel Jerónimo permaneció en el taller de Magón como oficial no debió rebasar los cuatro años, pues para 1754 ya estaba firmando los dos grandes *Patrocinios* que se encuentran en el templo de Tamazulapan, Oaxaca. El hecho de que el pintor pasara varios años de su vida en diversos obradores muy probablemente corresponda a que no poseía las facultades económicas para montar una tienda y taller propios, esto va en consonancia con la temprana muerte de su padre y, por ende, con las probables penurias económicas que padeció su familia.<sup>114</sup> No obstante, en 1754 Zendejas ya contaba con la suficiente soltura económica para independizarse laboralmente y emprender su propio trabajo.

No es fortuito que los primeros trabajos de Zendejas se encuentren en Tamazulapan.<sup>115</sup> Años antes, José Gregorio Lara ya había trabajado en el mencionado templo, realizando una serie de la vida de la Virgen que conjuga escenas de la infancia y la pasión de Cristo, misma que se encuentra actualmente en el retablo mayor de la Iglesia. De igual forma, Lara también realizó el interesante cuadro actualmente titulado *Visión de Patmos-Tenochtitlan* para el vecino pueblo de San Juan Coixtlahuaca (**Img. 4**). Probablemente, el encargo de los lienzos del *Patrocinio de la Virgen* (**Img.5**) y el *Patrocinio de San José* (**Img.6**), que Zendejas realizó para Tamazulapan, fueron resultado de la fama con la que su antiguo empleador, José Gregorio Lara, le había antecedido en esa población. Incluso, no se descarta la idea de que

---

<sup>113</sup> Andrade, *El pincel*, 103-104.

<sup>114</sup> Al parecer de Lucero Enríquez, la precaria situación económica que la familia Zendejas vivió a la muerte del patriarca Lorenzo obligó al hijo mayor del matrimonio, Ignacio, a entrar a trabajar como tejedor cuando tenía 11 años. Enríquez, *Un almacén*, 157.

<sup>115</sup> Es importante mencionar que la región de la Mixteca siempre tuvo un fluido intercambio comercial con Puebla, principalmente en mercancías como la seda o la grana, por lo cual no sorprender que esta actividad se haya extendido al ramo de la pintura. En la Mixteca se conserva obra de otros artistas angelopolitanos, como es el caso de Antonio de Santander la iglesia de Chacaltongo, Teposcolula. Consultar: Perla Miriam Jiménez Santos, “Don Miguel de Mendoza pintor indio cacique, catálogo e itinerario artístico” (Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte: UNAM, 2013) 33-43.

Zendejas trabajara en el taller de Lara cuando a este le fueron comisionadas las obras para dichas poblaciones.

Los sendos lienzos de patrocinios revelan información, tanto en el contenido como en su forma, que permite acceder a esta primera etapa de producción del artista. En primer lugar, destaca el hecho de que el mismo año en el que fueron creadas las piezas, es decir, en 1754, la administración parroquial pasó de manos de los dominicos al clero secular.<sup>116</sup> Este dato permite suponer que los cuadros de Zendejas fueron las primeras obras pictóricas que marcaron el inicio de la nueva administración parroquial y secular en Tamazulapan. De ello da cuenta el lienzo del *Patrocinio de San José*, en el cual se pueden observar autoridades civiles y eclesiásticas a los pies del santo, representando así la doctrina católica que enmarca a San José como patriarca universal y, en este caso, protector de la monarquía hispánica. Esta devoción tuvo gran auge en el obispado de Puebla durante mediados y finales del siglo XVIII.<sup>117</sup> Al lado derecho del santo, se distingue una comitiva de sacerdotes encabezados por el Papa, quien ofrece su tiara al santo. Detrás de él, se representaron las figuras de lo que pareciera ser un cardenal, un obispo y un sacerdote, el cual fuera, probablemente, el primer párroco de Tamazulapan, Joseph Martínez de Salazar, quien gobernó la parroquia en el año de 1755.<sup>118</sup>

El séquito localizado al lado izquierdo se encuentra liderado por la figura del rey, reclinado sobre un cojín de terciopelo rojo, requisito que su real presencia amerita. El personaje muestra un rostro afable al tiempo que ofrece el orbe, el cual representa al imperio español, ese “donde no se ponía el sol”, así como un cetro, símbolo del poder ostentado por el rey y que cede a San José en su carácter de patrono universal y especial protector de la monarquía española. Una fórmula compositiva similar fue la utilizada por el mismo Zendejas el año de 1786, cuando realizó el lienzo del *Patrocinio universal de san José* para la catedral

---

<sup>116</sup> Elisa Vargaslugo, “El Indio como donante de obras pías” en Elisa Vargaslugo (coordinadora) *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España* (México: Fomento Cultural Banamex, 2005),162.

<sup>117</sup> Acerca de la imagen política de San José en Puebla consultar: Alejandro Andrade Campos, “José Patriarca Universal: uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII” (Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del arte, UNAM, 2016).

<sup>118</sup> Félix A. Reyes Gómez, “Templo de Santa María de la Natividad”, Tamazulapan, [http://tamazulapan.com/?page\\_id=83](http://tamazulapan.com/?page_id=83)

de Puebla; aunque, en ese caso, el rey representado es Carlos III. Detrás del monarca se localizan dos personajes que presentan pelucas blancas, símbolo de su elevado estatus social: por desgracia, la identidad de estos probables retratos no se ha podido dilucidar.

En el cuadro *El patrocinio de la Virgen sobre indígenas* observamos el mismo esquema compositivo, con la excepción de que, a los pies de María, se representaron dos grupos indígenas. Del lado derecho se encuentra el cortejo de los hombres, de entre los que sobresale, en primer plano, un indio ataviado con capa y chorrera, denotando su papel como principal del pueblo tanto por su vestimenta como por su ubicación dentro del cuadro. Es probable que se trate del cacique de la zona de Tamazulapan. Detrás de él se encuentra un nutrido grupo de personajes que, debido a su fisonomía, parecieran ser retratos, por lo que valdría la pena plantearse la posibilidad de que Zendejas haya viajado a Tamazulapan para realizar los cuadros, lo cual podría ser viable si pensamos que, por entonces, era un pintor que estaba comenzando a fraguarse un prestigio a través de sus primeras obras. Aunque tampoco puede descartarse el hecho de que los pobladores hubieran viajado a la Angelópolis a comisionar el cuadro y que, durante su estancia, posaran para el artista en su taller.

Es posible que los encargos de cuadros en distintas poblaciones foráneas, dentro y cerca de los límites del obispado, resultaran una alternativa de trabajo muy conveniente a nivel económico, sobre todo, porque comúnmente en la ciudad de Puebla los trabajos de pintura más redituables estaban prácticamente monopolizados por artistas que ya se encontraban consagrados. Para el año en el que Miguel Jerónimo Zendejas realizó los patrocinios en Tamazulapan, el artista más afamado y solicitado en la ciudad de Puebla era José Joaquín Magón, quien a pesar de tener múltiples encargos en Puebla no dejó de atender otras poblaciones más cercanas como Quecholac, Acatzingo y Tochtepec. El desarrollo de un mercado alejado del centro urbano y, por ende, menos competido, resultaba una atractiva oportunidad para un novel pintor como Zendejas, ya que le podía redituarse en una clientela constante que le garantizara un ingreso económico fuera de la reñida sede del obispado. Este mismo panorama se puede plantear para su maestro, José Gregorio Lara, quien, a pesar de su excelente calidad como artista, no conserva obras representativas dentro de la Angelópolis.

Regresando al *Patrocinio de la Virgen*, al lado izquierdo del cuadro se observa un grupo de mujeres que, a diferencia del de varones, parecen ser modelos prototípicos del pintor debido a que se alejan de la idea del retrato y de la singularización de los rostros; esto podría explicarse si se piensa que los comitentes masculinos viajaron al taller del pintor en Puebla para encargarse del cuadro y posar para él, mientras que las mujeres se quedaron en su población.

Este par de obras es suficiente para apreciar ciertos aspectos técnicos del artista que serán modificados posteriormente, como señala Lucero Enríquez. En primer lugar, apreciamos un mayor cuidado en los detalles ornamentales del cuadro, una pincelada mucho más relamida y con menos soltura; también se observa una desproporción entre los cuerpos y rostros de San José y María, los cuales muestran facciones y miradas poco expresivas, aspecto que en sus siguientes encargos mejoró notablemente. En el cuadro mariano sobresale la particularidad de que el *Orbis Mundi*, sostenido por Dios Padre, presenta una intensa coloración ocre, característica poco frecuente en la obra de Zendejas y que, probablemente, haga alusión a la Jerusalén Celeste, como se deduce de contrastar esta pieza con otra de la Santísima Trinidad que Luis Berrueco realizó para el poblado de Aljojuca.

Finalmente, quisiera retomar la función política que dichas obras ejercieron. Como se hablará en el segundo capítulo, la cuestión de la secularización de parroquias a mediados del siglo XVIII generó la necesidad de crear nuevos discursos para revestir el papel de las nuevas administraciones, pues dichas imágenes debían justificar y fortalecer las políticas de cambio de administración eclesiástica. En el cuadro de San José observamos la figura del rey, principal orquestador de la secularización de los curatos: la actitud del monarca arrodillado a los pies de San José y ofreciéndole su reinado, así como la comunicación que sostiene con el santo, proyectan la imagen del rey como ejecutor de la voluntad divina, logrando legitimar con ello las acciones reales. De lado opuesto, se observa a las autoridades eclesiásticas quienes avalan la decisión del rey (en la figura del Papa) y son las encargadas de hacerla efectiva a través del obispo y del nuevo párroco de Tamazulapan quien, al estar colocado en primer plano en el extremo derecho, se perfila como el introductor, representante y ejecutor de esta pléyade de dirigentes y de sus mandatos frente al pueblo que gobierna espiritualmente, es decir, el pueblo de Tamazulapa.

Si en el cuadro de San José observamos al grupo de los gobernantes, en el de la Virgen hallamos al grupo de gobernados. El poder jerárquico se representa simbólicamente a través de ambos lienzos: la composición josefina, masculina, se conforma por el grupo de gobernantes quienes son los encargados de legislar y administrar las leyes y quienes se encuentran bajo el manto patriarcal de José, prefigurado como “ministro de Egipto” y tenido como Virrey de las Indias.<sup>119</sup> Por su parte, el cuadro mariano representa al grupo de los gobernados, en un papel más bien femenino según las nociones de la época, es decir, sumiso y obediente, amparado bajo la figura dulce, protectora y maternal de María. De este modo, se completa perfectamente la dialéctica entre lo masculino y lo femenino, el dirigente y el gobernado, lo divino y lo profano, dimensiones simbólicas en las que se forjó la cultura novohispana.

Toda esta narrativa se configuró en pos de subsanar las diferencias y sobresaltos que pudo haber generado el cambio político de la época en el ámbito eclesial, cambio que desplazó a algunas órdenes de su cargo para ser ocupado por sacerdotes seculares. Gracias a su mensaje de carácter simbólico, estos cuadros manifestaron un sentido para la población, pues la nueva realidad parroquial de Tamazulapan se encontraba retratada en clave cifrada a través de los sendos patrocinios, mismos que anunciaban la voluntad divina y el protectorado de María y José sobre el nuevo curato secularizado y su feligresía.

### *1.2.2 El año de 1758: el patrocinio de la Compañía de Jesús y el comienzo de su prestigio artístico*

El año de 1758 fue clave para la consolidación de Zendejas como artista en Puebla. Sus siguientes obras fechadas de las que se tiene registro datan de esta fecha y corresponden a la serie de retratos de colegiales jesuitas<sup>120</sup> y a la *Gloria* que pintó para la bóveda del coro en el Templo de Santa Rosa, de la cual trato ampliamente en el tercer capítulo de este trabajo. Ambas debieron ser realizadas gracias a la promoción que del pintor hicieron los jesuitas por

---

<sup>119</sup> Acerca de esta idea consultar: Jaime Cuadriello, “San José de gentiles: ministro de Egipto y virrey de Gentiles” en *Memoria, Museo Nacional de Arte*, número 1 (1989), 5-33.

<sup>120</sup> Según información de Lucero Enríquez la serie de encuentra fechada en 1758. Enríquez, “Un almacén”, 160.

entonces. Cabe recordar que este patrocinio pudo haber tenido por origen la amistad fraguada entre Lorenzo Zendejas y la orden, gracias al viaje en el que acompañó a Juan Antonio de Oviedo, como bien apunta Lucero Enríquez. Esta protección se extendió no sólo al contrato de piezas, sino a la formación técnica y teórica de Miguel Jerónimo, como lo podemos suponer gracias al tratado de perspectiva de Andrea Pozzo que algún jesuita diera al pintor para la realización de la bóveda del Coro de Santa Rosa, cuestión de la que hablaré más adelante.

El único de los retratos de la serie de Colegiales del colegio de San Ignacio que se encuentra firmado es el que representa a José Fernández de Villanueva Alonso del Linaje y Veytia (**Img.7**). No obstante, las dimensiones y calidad de los otros retratos, así como la característica de representar a personajes que salieron de las aulas de San Ignacio, permiten también atribuir al pintor los cuadros de Domingo José Gandare Apreza y Moctezuma (**Img.8**), Antonio Joaquín Rivadeneyra y Barrientos (**Img.9**), Francisco Javier Rodríguez Calado (**Img.10**), Andrés Xavier Uriarte y Larrasquito (**Img.11**), Agustín de Echaverría y Orolaga (**Img.12**) y Antonio Marín Rojano y Mudarra (**Img.13**). La mayoría de los retratos que conforman esta serie presentan varios repintes y recortes, así como un mal estado de conservación generalizado, por lo cual resulta difícil hacer un análisis estilístico cabal de las obras. Pese a esto, algunos fragmentos específicos como manos, gestualidad, grafía en las inscripciones e inclusive la composición general, permiten hablar de cierta unidad en el conjunto.

Esta serie se presenta como una prometedora clave para entender el prestigio posterior de Zendejas, ya que es muy probable que varios de los personajes que retrató para el conjunto ignaciano hayan promovido al pintor, tanto para algunos encargos como para acreditarlo de fama. La decisión de firmar el cuadro de José Fernández de Villanueva quizás obedece a la importancia que este personaje tuvo para la historia de la reciente ciudad, ya que dentro de sus cargos ostentó el de Justicia Mayor y Teniente de Capitán General de Puebla, así como el de Superintendente de Minas del Reino y de la Real Casa de Moneda de Ciudad de

México.<sup>121</sup> Cabe destacar que, para la supuesta fecha de este cuadro, Fernández de Villanueva ya tenía 17 años muerto (su deceso es fechado en 1741).<sup>122</sup> Sin embargo, este cuadro pudo realizarse gracias a un retrato anterior proporcionado por sus descendientes, dentro de los que destaca, en primer lugar, el notable abogado e historiador poblano Manuel Fernández de Echeverría y Veytia.

Es importante precisar que algunos de los personajes representados en la serie, la cual debió tener más cuadros, no sólo tienen en común haber estudiado en el Colegio de San Ignacio, sino que muchos de ellos también comparten el haber desempeñado algún puesto dentro del prestigioso cabildo catedralicio angelopolitano: Antonio Marín Rojano Mudarra, quien encargó posteriormente a Zendejas una serie de cuadros para su parroquia en San Juan Acatzingo, se desempeñó como prebendado racionero; Agustín de Echeverría y Orolaga tuvo el cargo de canónigo penitenciario; Francisco Xavier Rodríguez fue prebendado y, finalmente, Domingo José Gandare Apreza y Moctezuma tuvo el interesante empleo de “Canónigo de esta Sta. Yglesia, su pagador de la fábrica material y Tesorero Receptor”.<sup>123</sup> Este dato sobre Domingo José resulta de suma importancia si consideramos que dicho personaje era quien se encargaba de pagar los trabajos emprendidos para el mejoramiento material de la Catedral y su ornamentación, tarea dentro de la cual sobresalía el ejercicio de la pintura al que Zendejas se dedicaba.

Seguramente, esta serie es clave para entender el patrocinio que, posteriormente, ofrecería el clero secular a la figura de Zendejas, gracias a la influencia de la Compañía de Jesús. Los jesuitas, en atención a la amistad tan cercana entre Juan Antonio de Oviedo y Lorenzo Zendejas, debieron haber comisionado a Miguel Jerónimo esta importante empresa a fin de darlo a conocer entre algunos personajes célebres de la ciudad y, con ello, extender sus posibles y futuras redes clientelares. A través del ejercicio del retrato, que muchas veces exigía un trato personal pues demandaba la observación directa del modelo y, por lo tanto,

---

<sup>121</sup> Información sacada de la transcripción de la cartela que se hace en: Velia Morales Pérez, *Miradas del pasado. De los Colegios jesuitas al Colegio del Estado. Retratos e imágenes de la historia universitaria* (Puebla: BUAP, 2003), 44.

<sup>122</sup> “José Fernández de Villanueva Alonso de Linaje”, Geneanet, consultado el 19 de marzo del 2017, <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=fernandez+de+villanueva+alonso+de+linaje&oc=0&p=jose>

<sup>123</sup> Morales, “Miradas del pasado”, 45.

una cercanía entre el retratado y el pintor, se podía establecer una relación que, eventualmente, desembocaba en mayores encargos para el artista por parte de su modelo. Paula Mues señala las ventajas que podía significar la comisión de retratos durante los primeros años de actividad de un artista, al poner como ejemplo a José de Ibarra y la comisión que recibió de los retratos de Carlos Bermúdez de Castro y Antonio de Villaseñor y Monroy.<sup>124</sup>

Gracias a los retratos que Zendejas hizo de los canónigos, el novel pintor tuvo acceso al poderoso y prestigiado mundo del cabildo Catedralicio, mismo que acogió, protegió y potenció la carrera del pintor desde el temprano año de 1758, bajo el aval tanto de la Compañía de Jesús como del obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, para quien ya estaba trabajando en Santa Rosa. Este respaldo fue más fuerte aún después de la repentina expulsión de los jesuitas en 1767. También cabe destacar que, teniendo de su lado al cuerpo capitular de la Catedral, mismo que tenía un carácter permanente dentro de la diócesis, Zendejas podía acreditarse ante los nuevos obispos que llegaban a gobernar el territorio episcopal, logrando con ello su permanencia como pintor oficial del clero secular, posición que aparentemente logró mantener hasta su muerte en 1815. Esta hipótesis se ve reforzada en el documento del listado de cofrades de Nuestra Señora de los Dolores del Pueblo de San Juan Acatzingo, en donde el pintor es mencionado, en 1764, junto a varios canónigos de la Catedral. Este documento será analizado en el capítulo cuarto de esta investigación.

La huella que la Compañía de Jesús dejó en Miguel Jerónimo debió haber calado hondo al grado que, a pesar de la expulsión jesuítica, el pintor no dejó de representar en sus lienzos temas afines a la Compañía. En el Museo de Santa Mónica se encuentran un par de lienzos de *San Ignacio* y *San Francisco Xavier* (**Img.14**) que, pese a no tener firma, pueden atribuirse al pincel de Zendejas, aunque, probablemente, hayan sido realizados antes de la expulsión de los jesuitas alrededor del año de 1762. Esta tesis se sostiene debido a la similitud que las obras presentan con tres óvalos de *Santa Gertrudis*, *San Antonio* y *San Cayetano*, albergados

---

<sup>124</sup> Paula Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados” (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2009), 120-125.

en el mismo museo y firmados en dicho año.<sup>125</sup> En el museo de el Carmen de San Ángel, en la ciudad de México, se encuentra un lienzo que ya Francisco de la Maza había atribuido a Zendejas:<sup>126</sup> la obra representa a San Ignacio de Loyola observando cómo la Santísima Trinidad recibe al alma cristiana en los cielos (**Img.15**). Finalmente, en la parroquia de San José de Puebla, el pintor realizó una serie de la vida de San Ignacio y otros dos cuadros que aluden a los ejercicios espirituales. De estos lienzos me encargaré en el capítulo que aborda la producción pictórica de Zendejas en el mencionado recinto.

### *1.2.3 Zendejas, perito valuador del arte de la pintura*

A lo largo de su vida Miguel Jerónimo debió haber realizado una atractiva cantidad de avalúos de cuadros, mismos que, a la par de su trabajo como pintor, le redituaron algún capital extra para solventar sus necesidades económicas, además de ayudarle a conectar con nuevos clientes o afianzar relaciones previas. Actualmente se conocen 6 avalúos hechos por el pintor en los años de 1764, 1768, 1769, 1774<sup>127</sup> y 1803. En este apartado se ha decidido analizar únicamente esta faceta del artista porque, metodológicamente, encontramos dos ventajas en un abordaje de este tipo: en primer lugar, permite comprender de forma conjunta su actividad como perito valuador y, en segundo lugar, despeja el camino para enfocarnos, posteriormente, en su producción artística. Sin embargo, al tener únicamente los documentos de seis fechas puntuales, es necesario realizar saltos temporales que rompen la estructura cronológica que se ha procurado hasta ahora, no obstante, se retomará el hilo cronológico más adelante. En cuanto a los documentos que atañen a este apartado, cabe señalar que muchos de ellos no aportan información sobre el valuador, es decir, sobre Miguel Jerónimo Zendejas. Sin embargo, la pertinencia de su análisis radica en la información que aportan sobre sus clientes, a saber: con qué tipo de personajes se relacionó, cuáles eran las posiciones

---

<sup>125</sup> Los cuadros jesuitas y los óvalos mencionados tienen perfiles más marcados y una pincelada menos suave, características que Zendejas fue dejando en pos en una pintura mucho más difuminada y suelta.

<sup>126</sup> Francisco de la Maza, “Una pintura de la ilustración Mexicana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen VIII, número 32 (1963): 43.

<sup>127</sup> Los primeros cinco avalúos fueron registrados en Franziska Neff, “La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imaginería a la escultura neoclásica”, (Tesis de doctorado en Historia del arte, UNAM, 2013), 388.

sociales que estos ocupaban, que relación había entre ellos, entre otros datos. Esta información puede acercarnos a la actividad de Zendejas como perito valuador, al tiempo que clarifica la biografía del pintor poblano.

En los seis avalúos referidos el artista no menciona datos que muestren directamente su *expertise* en cuanto a calidades o artistas, aunque esos conocimientos, en medida de lo que su contexto demandaba, debió tenerlos para realizar dicha labor. Básicamente, todas sus anotaciones se limitan a mencionar el tema del cuadro, su soporte (cuando no es lienzo), sus medidas y el marco (si es que lo presenta), lo cual muchas veces aumentaba el costo de la obra. Aunque Zendejas debió haber tomado en cuenta la calidad pictórica de las piezas, esta no aparece enunciada en los documentos, por lo que es difícil al conocimiento del pintor en cuanto a la factura de estas.

El primer avalúo que se conoce fue realizado el 23 de junio de 1764, fecha en la que Miguel Jerónimo estimó la colección de pinturas de don José Ruiz, quien era regidor y capitán de la ciudad al momento de morir.<sup>128</sup> La familia gozaba de una alta posición en Puebla, como se puede deducir por el puesto político del padre quien poseía una hacienda llamada San Juan Evangelista Coapilco, dentro de los límites de Huejotzingo, 18 caballerías de tierra y dos casas dentro de la ciudad de Puebla: una grande que contaba con una tienda en la calle de la Compañía y que bajaba de la plaza pública (actual Juan de Palafox y Mendoza esquina con 2 norte) y una de menores dimensiones contigua a la anterior.<sup>129</sup> Cabe destacar que entre los hijos de José Ruiz se encontraba el alférez Antonio José Ruiz, este dato es sugerente si se toma en cuenta que, al año siguiente, Zendejas ya se encontraba enlistado dentro de los regimientos milicianos de la ciudad. Entre los maestros que tasaron los bienes sobresale Manuel Ramos, entallador con el que se vinculará Zendejas, tanto en otros avalúos como en un pleito ocurrido en 1799, del cual se hablará más adelante.

La valuación pictórica comienza con los cuadros de tema religioso y finaliza con los de asuntos profanos: sobresale la gran variedad de santos, advocaciones marianas y

---

<sup>128</sup> Avalúo de bienes de José Ruiz, AGNP, Notaría núm. 2, caja 90, año de 1764, ff. 284v.-287v.

<sup>129</sup> Agradezco al investigador y paleógrafo Arturo Córdova Durana por esta información.

devociones cristológicas que se encontraban representadas en esta casa. La imagen de san José es una de las que más se repiten, contando hasta con 5 representaciones de dicho santo. La causa de ello puede estribar en que el mencionado santo, aparte de compartir nombre con el dueño de la casa, era de especial devoción para el cabildo civil, del que José Antonio Ruiz era miembro, el cual pagaba las fiestas septembrinas del patrocinio de San José en la catedral de Puebla.<sup>130</sup> Similares causas se pueden plantear para la presencia de una lámina de la Virgen Conquistadora, devoción fundacional de la ciudad de Puebla que para el siglo XVI salía en la procesión de la fiesta de la Inmaculada Concepción, misma que también era costeadada por el cabildo.<sup>131</sup> Lo mismo con los dos cuadros de Jesús Nazareno, el cual tenía uno de los cultos más importantes en la ciudad y que, en casos de epidemias y sequía, era sacado en procesión por el mencionado cabildo de la ciudad, desde la parroquia de San José hasta la Catedral.<sup>132</sup>

Otra devoción que se repite es la de Nuestra Señora de Ocotlán representada 4 veces en el domicilio de la familia, siendo tasado uno de sus lienzos con la enorme cantidad de 50 pesos. Es preciso recordar que dicha advocación fue patrona del obispado y que su culto fue promovido intensamente por el prelado Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu.<sup>133</sup> Finalmente, sobresale una lámina que representa a sor María de Jesús de Ágreda, lo cual patenta que la popularidad de sus escritos se transformó en un culto hacia su figura.

El siguiente avalúo está fechado el 14 de enero de 1768 y corresponde a los bienes de José Morales y Torija. Dentro de los peritos que hacen el avalúo se encuentra Pablo Palacios, maestro carpintero y entallador que aparecerá también junto a Zendejas en el pleito de 1799, el cual, como se ha dicho anteriormente, se analizará más adelante. De esta tasación poco se puede decir, a excepción de que la presencia de obra pictórica y escultórica es reducida al

---

<sup>130</sup> Franziska Neff, "El ritual de la palabra hablada. Esbozos de la sonoridad en las fiestas josefinas de la Angelópolis virreinal" en Montserrat Galí (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX* (Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2013), 281-282.

<sup>131</sup> Pedro López de Villaseñor, *Cartilla vieja de la nobilísima ciudad de Puebla deducida de los papeles auténticos y libros antiguos. 1781* (Puebla: Secretaría de Cultura, 2001), 241-242.

<sup>132</sup> Pablo Amador Marrero sacará a la luz próximamente un texto revelador en torno al culto de Jesús Nazareno, donde habla de las procesiones rogativas con la mencionada imagen.

<sup>133</sup> Para más información del patronato, consultar Luis Nava, *Historia de Nuestra Señora de Ocotlán* (Tlaxcala: La Prensa, 1975), 55-61.

punto de que el avalúo de Zendejas (pintura) y de Palacios (escultura) está incluido en una misma sección.<sup>134</sup> De las obras enlistadas sobresale una serie de 16 lienzos con la vida de la Virgen y dos representaciones de Nuestra Señora de los Dolores, culto que se extendió popularmente en la Puebla del Siglo XVIII.<sup>135</sup>

El tercer avalúo está fechado el 7 de abril de 1769 y fue realizado debido a la muerte de Micaela Getrudis Jiménez,<sup>136</sup> viuda de Francisco de Paz y Puente, quienes tenían casa y tienda bien surtida en la calle de mercaderes. Entre los hijos de dicho matrimonio se encontraban el sacerdote Mariano de Joaquín Paz y Puente y el subdiácono Ignacio de Paz y Puente, así como una hija llamada Josefa, esposa del alférez Juan González Gallardo.<sup>137</sup> La tasación fue hecha nuevamente en compañía del ensamblador Manuel Ramos. Entre las piezas sobresale, por su temática inusual, una serie de 12 lienzos acerca de los mandamientos.<sup>138</sup> Al igual que en el avalúo anterior, en esta casa también se encontraba una serie de 15 lienzos de la vida de la Virgen y varias representaciones de Nuestra Señora de los Dolores, temas que, al parecer, fueron constantes en el menaje doméstico de la Puebla del siglo XVIII.

Durante el año de 1774, Miguel Jerónimo ejecutó otras dos tasaciones de obras. La primera de ellas, fechada el 15 de abril, se realizó sobre los bienes de la fallecida Juana de Arze y Miranda,<sup>139</sup> quien, al parecer, fue hermana del famoso párroco de la Santa Cruz y canónigo de la Catedral de Puebla, Andrés de Arze y Miranda, quien murió justo unos meses antes de su supuesta hermana, el 19 de febrero de 1774. Esta probable relación indirecta entre Zendejas y Arze y Miranda pudo darse, posiblemente, por la cercanía que el pintor tenía con los círculos del Colegio de Canónigos de la catedral angelopolitana, no obstante, esta vez, con un personaje de suma relevancia según lo demuestra la numerosa cantidad de sermones

---

<sup>134</sup> Avalúo de bienes de José Morales y Torija, AGNP, Notaría 6, caja 100, años 1765 a 1766, ff. 21v a 22v.

<sup>135</sup> Esto es notorio en la enorme producción de imágenes pictóricas y escultóricas de la Dolorosa durante esta época, las cuales fueron hechas para culto doméstico y actualmente pueden verse en varias casas particulares y tiendas de antigüedades.

<sup>136</sup> Agradezco al investigador y paleógrafo Arturo Cordova Durana por esta información.

<sup>137</sup> Avalúo de bienes de Micaela Gertrudis Jiménez, AGNP, Notaría 2, caja 95, años 1770 a 1777.

<sup>138</sup> Dos representaciones pictóricas de los mandamientos se encuentran en el convento de Santa Mónica, firmados por José Ortiz. Probablemente las del inventario fueran similares.

<sup>139</sup> Avalúo de bienes de Juana de Arze y Miranda, AGNP, Notaría 6, caja 110, años 1774 a 1775.

impresos de su autoría y su contribución a la *Biblioteca Mexicana* de Juan José de Eguiara y Eguren.<sup>140</sup> Entre los lienzos de Juana de Arze y Miranda, sobresalen, por sus acotaciones, una *Virgen del Rosario con San José y Santo Domingo* así como una serie de doctores, cuadros que, según el ojo del pintor, eran españoles, dejando entrever esta referencia la cultura visual que al artista le permitió separar la producción peninsular de la novohispana.

El 22 de junio de ese mismo año, Zendejas valúo el acervo pictórico de otro personaje a causa de su defunción: la del presbítero Antonio de Ariza. Quien convocó a realizar dicho avalúo fue el bachiller don Tomás Bernardo de Otañez y Zepeda,<sup>141</sup> quien, aparentemente, puede ser el médico del mismo nombre nacido en la ciudad de Puebla y que se examinó como bachiller pasante ante el Protomedicato de la Ciudad de México el 6 de mayo de 1752, regresando a la ciudad de Puebla el año de 1761 para hacer una inspección a las boticas abiertas en la ciudad.<sup>142</sup> De este avalúo llama la atención el hecho de que el pintor no reparó en los temas de las obras y, más bien, describe las piezas en razón a su materialidad, tomando en cuenta criterios como antigüedad, tamaño, soporte y presencia o ausencia de enmarcamientos. Particularmente en este avalúo, Zendejas enuncia que posee un obrador público en la calle de Santa Mónica, lo cual rompe con el protocolo observado en los otros peritajes hechos por el pintor. La valuación de los bienes que pertenecieron al presbítero Ariza nuevamente pone énfasis en las relaciones de Zendejas con el clero secular, aunque se desconozca la posición que ocupó dicho clérigo.

La última tasación conocida de Zendejas resulta la más significativa de las que se han encontrado, a saber, la del cura Ignacio González del Campillo, primer obispo novohispano de la diócesis de Puebla. La probable familiaridad que Zendejas había entablado con Campillo, tal vez desde que era canónigo de la Catedral, debió ser motivo de alegría para el pintor al enterarse de la designación de su conocido como cabeza de la diócesis, esto sin contar que dicho nombramiento le garantizaba seguir siendo el pintor episcopal por

---

<sup>140</sup> Acerca de Andrés de Arce y Miranda, consultar Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla” (Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del Arte, UNAM, 2007), 27-42.

<sup>141</sup> Avalúo de bienes de Antonio de Ariza, AGNP, Notaría 2, caja 112, años 1790 a 1793.

<sup>142</sup> María Luisa Rodríguez-Sala, Verónica Ramírez, *Los médicos en la Nueva España y sus redes sociales. Etapa preilustrada (1730-1799)* (México: UNAM, 2016), 243-244.

excelencia. Como ya lo ha mencionado Cristina Gómez, cada vez que un sacerdote era designado como obispo era obligación legal que las autoridades civiles levantaran un inventario de sus bienes, antes de que el cargo fuera ratificado por la Santa Sede.<sup>143</sup> En el inventario del obispo, realizado en 1803, también participó el ensamblador Miguel del Castillo, a quien se ha mencionado anteriormente por su relación con Zendejas en distintos avalúos y su conflicto en 1799, del que se hablará más adelante.

De las pinturas, que fueran propiedad del obispo, sobresale un lienzo de “San Aparicio”, mismo que refiere al beato Sebastián de Aparicio, franciscano gallego cuyos restos incorruptos se veneran en Puebla y que, en el entonces reciente año de 1790, había alcanzado el grado de beato.<sup>144</sup> También es digno de mención un retrato del mismo Campillo y otro de Victoriano López Gonzalo, obispo que gobernó la diócesis de Puebla de 1773 a 1786.<sup>145</sup> Cabe destacar que fue gracias a este prelado que Campillo llegó a Puebla en calidad de provisor, vocal de la junta de temporalidades y cura del Sagrario; al regreso de López Gonzalo a España, este designó a Campillo como gobernador de la diócesis poblana. A partir de esta relación, se puede inferir que Campillo conservaba el retrato de López Gonzalo como muestra de recuerdo y afecto al prelado que había impulsado su carrera.

#### 1.2.4. 1765: la milicia

En el año de 1765, Miguel Jerónimo Zendejas vuelve a aparecer en los registros documentales poblanos, esta vez en el listado titulado: *Filiaciones del nuevo Regimiento e Ynfanterías de la Puebla compuesto de dos vatallones hecho por el Mariscal de Campo Dn. Juan Fernando de Palacios en el dia diez y nueve de septiembre demil setecientos sesenta y cinco en que puso en posesión demis Empleados al Sargento Mayor, y dos Ayudtes. dandoles a reconocer, como asimismo a los Thenientes en sus comps.* Dicho documento se encuentra

---

<sup>143</sup> Cristina Gómez Álvarez y Francisco Téllez Guerrero, “Inventario de los bienes de Campillo, Obispo electo de Puebla, 1803”, *América Latina en la historia económica*, (enero-junio de 1996), 83.

<sup>144</sup> Montserrat Báez Hernández, “De los despojos corporales a la reliquia y su imagen: el caso angelopolitano del beato Sebastián de Aparicio” (Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte: UNAM, 2017), 44.

<sup>145</sup> Juan Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones* (México: Porrúa, 2006), 298.

encuadrado en el libro de *Filiaciones del Reximiento de Milicias de esta Nobilísima ciudad de Puebla 1=2 1760-1761*, resguardado en el Archivo Municipal de la ciudad de Puebla. El mencionado libro aporta noticias sumamente interesantes, no sólo para la historia de la milicia en la Angelópolis, sino para la historia de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII. En el escrito se asienta que Miguel Jerónimo Zendejas perteneció a la Primera Compañía de Fusileros del segundo batallón. Se transcribe lo anotado en el documento por ser de relevante interés:

Pintores

c[all]e de s[an]ta Monica]

Miguel Geronimo Cendejas h[i]jo de Lorenzo y de Lorenza de Tapia n[atura] de esta ciu[da]d h[eda]d 41 a[ños] casado esp[año]l C[atólico] A[postólico] R[omano] est[atur]a 5 p[ie]s 2p[ie]s pelo cast[año] ojos pardos color trig[ueño] poca barva quedaenter[a]do en las R[eale]s Orden[anza]s<sup>146</sup>

La vinculación de los artistas con la milicia es un tema pendiente para la historiografía del arte hispano y novohispano. Entre los casos estudiados sobresale el del escultor malagueño Francisco Salzillo, quien, en el año de 1743, solicitó el amparo de los “Reales Privilegios” para ser exento de la leva militar, apelando para ello con un recurso propio de los hidalgos y del clero. La exitosa petición lanzada por el Salzillo también argumentaba sobre la “ingenuidad” o liberalidad del arte que profesaba, razón por la cual demandaba no cumplir con sus deberes militares.<sup>147</sup> En el caso de la Nueva España, parece ser que la pertenencia a regimientos respaldaba y reforzaba la importancia de los pintores en su sociedad. Un artista tan prestigiado como Cristóbal de Villalpando firmó contratos con las monjas de san Bernardo (1692) y con el Cabildo de la Catedral de México (1702) bajo el

---

<sup>146</sup> “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 en que pasó en posesión de sus empleos al sargento mayor y ayudantes dándoles a reconocer como así mismo los tenientes de la compañía”, en *Filiaciones del Reximiento de Milicias de esta Nobilísima ciudad de Puebla 1=2 1760 1761*, Archivo Histórico Municipal de Puebla. Agradezco profundamente a Andrea Montiel López por la paleografía de dicho documento.

<sup>147</sup> Concepción de la Peña Nolasco y Cristóbal Belda Navarro, “Francisco Salzillo, artifice de su ventura”, [http://www.regmurcia.com/docs/Francisco\\_Salzillo\\_Alcaraz.pdf](http://www.regmurcia.com/docs/Francisco_Salzillo_Alcaraz.pdf) (consultado el 11 de septiembre del 2019).

título de alférez y capitán de milicias, mismas que se habían conformado con diferentes autoridades de gremios para fungir como tropas urbanas.<sup>148</sup> En Puebla, se conoce el antecedente de José Joaquín Magón, uno de los mencionados maestros de Zendejas, quien se desempeñó como alférez del regimiento de pardos, probablemente, por el prestigio y la oportunidad de ascenso social que esto representaba para las personas de su condición racial (mulatos).<sup>149</sup>

Junto a Miguel Jerónimo aparecen otros pintores de los cuales no poseemos noticias o, en la mayoría de los casos, obras, por ejemplo: Nicolás Tenorio de Lavanda, Julián José Morales, José Francisco González, José Vital, Francisco Berruecos (hijo de José Berrueco y nieto de Luis Berrueco),<sup>150</sup> José Narciso Villaseñor, Ignacio Muñoz y Francisco Muñoz (hijos de Gaspar Muñoz), José de Mirabal (yerno y probable discípulo de José Joaquín Magón),<sup>151</sup> Ignacio Zafra, Miguel Rivera, Francisco Pardo, Juan Antonio Yncapie, Joseph Morales, Diego Gradillas y Manuel Gómez. De todos los mencionados, sólo he tenido acceso a una obra, de colección particular, firmada por Francisco Muñoz el 18 de febrero de 1771, la cual es una copia del sudario de Cristo de la Catedral de Jaén, España (**Img.16**). Fuera de esta excepción, ninguna obra se conoce de los pintores enlistados. Si alguno de ellos llegó a tener taller propio, como es el probable caso de Francisco Muñoz o de José de Mirabal, su obra debe buscarse en colecciones particulares o en algunas poblaciones del obispado alejadas de la ciudad de Puebla, capital en donde el terreno comercial era muy competido y en la que no queda ni un rastro pictórico con la firma de alguno de los mencionados. Por otro lado, es factible que la mayoría de los pintores enumerados en el regimiento nunca hayan llegado al grado de maestro y que toda su vida trabajaran como oficiales en talleres grandes de mayor fama, como lo debió haber sido el de Zendejas y, en menor medida, el de los Caro, el de José Mariano Hernández y el de Salvador del Huerto.

---

<sup>148</sup> Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles *et al.*, *Cristóbal de Villalpando* (México: Fomento Cultural Banamex, 1997), 83.

<sup>149</sup> Andrade, *El pincel*, 72-74.

<sup>150</sup> Andrade, *El pincel*, 68.

<sup>151</sup> Andrade, *El pincel*, 94.

La gestación de milicias, durante el año 1765, encuentra su razón de ser en la Guerra de los Siete Años a la que España ingresó en 1762. Como consecuencia de este acto, Gran Bretaña tomó la Habana y pronto se comenzó a especular sobre la invasión de los ingleses al puerto de Veracruz. España no podía solventar, ni económica ni materialmente, el envío de tropas peninsulares para proteger los reinos de ultramar, por esta razón, se decidió crear un ejército de americanos que pudieran defender sus propias tierras.<sup>152</sup> Esta decisión fue ejecutada por el virrey Marqués de Cruillas en colaboración con el teniente Juan de Villalba y Angulo, quien fue declarado Inspector General del Ejército de la Nueva España. A la llegada de Villalba a México, en noviembre de 1764, se procedió a crear unidades milicianas en distintos territorios del virreinato novohispano, entre ellos Puebla, donde se creó un regimiento de Dragones Provincial.<sup>153</sup>

En el caso de Puebla, gracias al mismo libro de regimientos, sabemos que Baltazar de Zenizeli fue el encargado de adiestrar a la compañía de militares,<sup>154</sup> la cual se debía conformar por los hombres propuestos en el listado ya mencionado. Este documento lo había levantado el mariscal de campo Juan Fernando Palacios. Si bien esta lista menciona en su primera página que las filiaciones están ya compuestas por los personajes anotados, lo cierto es que hay una probabilidad de que estos nunca hayan entrado en función. En otra parte del encuadernado, se menciona que en la lista se asientan las personas “de que debe componerse”<sup>155</sup> el regimiento militar, es decir, sólo es una propuesta. Aunado a esto, el mismo Zenizeli pidió que la compañía fuera conformada, principalmente, por panaderos, tocineros y curtidores, probablemente debido a que su profesión les brindaba una mayor fuerza y destreza física.<sup>156</sup>

Si Zendejas participó activamente en las fuerzas militares es algo que no se puede afirmar o contradecir tajantemente. Hay, sin embargo, dos circunstancias, una física y otra

---

<sup>152</sup> Christon I. Archer, *El Ejército en el México Borbónico. 1760-1810* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 17-18.

<sup>153</sup> Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 23-26.

<sup>154</sup> *Filiaciones del Reximiento de Milicias de esta Nobilísima ciudad de Puebla 1=2 1760 1761*, Archivo Histórico Municipal de Puebla, foja 11.

<sup>155</sup> “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 6.

<sup>156</sup> “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 11.

social, que permiten concluir que Miguel Jerónimo no era un candidato idóneo para el ejército: en primer lugar, su edad, pues el censo previo al enlistamiento anotaba a los hombres que tuvieran entre 16 y 40 años,<sup>157</sup> de entre los cuales se procuraba reclutar a quienes tuvieran entre 16 y 36 años y que midieran, por lo menos, 5 pies de altura.<sup>158</sup> Si bien Zendejas cumplía con la estatura, su edad en ese momento, 41 años, no lo perfilaba como el candidato más apto. En segundo lugar, y como bien lo apunta el mismo libro de regimientos, los hombres casados eran más útiles a la república que al oficio de la guerra.<sup>159</sup> El hecho de tener dependientes económicos y la inestabilidad que generaba el trabajo militar hizo que los mismos encargados del reclutamiento desestimaran o concedieran exenciones a los hombres que tenían esposa e hijos, como era el caso de Zendejas para 1765. Independientemente de ello, es probable que para este año Zendejas ya contara con el taller de pintura más importante de la ciudad, en el que trabajaban varios oficiales y aprendices cuya economía se hubiera visto trastocada si Miguel Jerónimo hubiera participado de manera activa en las tareas militares.

Por otro lado, en caso de que Zendejas no sólo hubiera sido propuesto, sino que, efectivamente, hubiera participado de forma activa como miembro de la Primera Compañía de Fusileros del segundo batallón, es muy probable que su quehacer militar hubiera sido escaso, pues se sabe que para 1768 las compañías milicianas creadas por el marqués de Cruillas y por Villalba eran tan “imaginarias como inútiles”. En palabras de Christian Archer: “No estaban uniformados, armados ni entrenados, y no se realizaban asambleas regulares para instruir a los milicianos. Cuando el inspector general visitaba las unidades, las autoridades oficiales locales reunían una gran variedad de hombres que suponía que formaban el regimiento”.<sup>160</sup> La mala organización y la poca colaboración por parte de la población provocaron que este intento de milicias fracasara. El ser miembro del ejército, aparentemente en muchos casos, era más una cuestión de nombre que de ocupación. Aunque el panorama militar se oía poco favorecedor, lo cierto es que incluía algunas ventajas que bien podría haber aprovechado Zendejas, si es que persistió algún tiempo en el regimiento;

---

<sup>157</sup> Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 296

<sup>158</sup> Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 292

<sup>159</sup> “Filiaciones del Regimiento de Milicias”, foja 117.

<sup>160</sup> Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 30.

entre ellas sobresalía el hecho de tener fuero militar absoluto y ser reconocido con cierto prestigio, ya que, en el mismo documento referido al inicio de este apartado, se menciona que los militares eran vasallos directos del rey y que debían otorgarles “algunas distinciones para lisonjearles”.<sup>161</sup>

Además, se puede inferir que su estancia en el ejército pudo haber ayudado al pintor a relacionarse o a estrechar lazos con algunos de los personajes más importantes dentro de la élite angelopolitana. Aunque la mayoría de los inscritos en los regimientos provenían de situaciones socioeconómicas poco favorecedoras, los altos cargos de la milicia eran ocupados por personas con un alto capital económico y político, esto se debía a que dichos puestos eran considerados honoríficos por ser un medio para legitimar fidelidad y cercanía a la causa del rey. Como ejemplo de ello, en 1768 se propuso a Antonio José de Carmona y Tamariz y a Antonio Ignacio Pérez de Salazar y de los Rivas para ocupar el puesto de Capitán de la Segunda Compañía de Infantería de Blancos del Regimiento de Milicias provinciales de Puebla.<sup>162</sup> Ambos candidatos pertenecían a dos de las familias más ricas y poderosas de la ciudad, mismas que se caracterizaron por tener una vida activa dentro de la política poblana.<sup>163</sup>

Un probable testimonio pictórico del paso de Zendejas por la milicia podría encontrarse en el lienzo de *Nuestra Señora del Carmen* firmado por el artista en 1772 y que actualmente se encuentra en el Museo de Arte de Denver (**Img.17**). La obra presenta una calidad muy regular en perspectiva con el grueso de su producción: las pinceladas son toscas y en algunas partes del cuadro se aprecia demasiado abocetado, como en los querubines que se encuentran a los pies de la Virgen o el ángel que sostiene el espejo. Si bien podría pensarse que el resultado final del cuadro se debe a una ejecución acelerada o poco cuidadosa, lo cierto es que la pintura parece haber sido mal intervenida. Probablemente una limpieza excesiva en el cuadro hizo que se borrarán algunas veladuras y barnices con color que le daban un acabado

---

<sup>161</sup> “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 96 v.

<sup>162</sup> “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 96 f.

<sup>163</sup> Acerca de los Pérez Salazar y su importancia en Puebla, consultar Francisco Pérez de Salazar Vereá (coordinador), *Semblanza e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles* (Puebla: Imprenta Juan Pablos, 1998).

mucho más refinado. La sencilla pieza presenta la firma del pintor al lado izquierdo, mientras que en el extremo inferior derecho presenta una inscripción que textualmente dice:

A deben. Dedic a Sargs tambos. Cabos y Solds. De la 6ª Compa. De D. Franco. Rioz de la Pna. de la Mna y Angs, la pintó Migl. Zendejas, en 31 de Heno. an 1772.

La irregularidad de la grafía en algunas partes de la inscripción, así como algunas manchas de color en el fondo, hacen creer que el texto fue retocado posteriormente, tal vez, con el fin de llenar algunos faltantes de información que en determinado momento pudo haber presentado la pieza. Es por esta razón que el contenido parece carecer de sentido en algunas partes. La presencia del nombre de Zendejas en dos ocasiones dentro del cuadro, como parte de la firma y dentro de la inscripción, muestra que debió haber sido un obsequio del propio pintor a la compañía de Francisco Rios de la Peña. De igual forma, la presencia de la fecha exacta de creación reafirma lo especial que resultó la factura del lienzo.

Investigando en el citado libro de Regimientos se ha logrado encontrar una referencia que probablemente aluda al Francisco Ríos mencionado en la pintura de la Virgen del Carmen. El 6 de febrero de 1768 se hicieron las propuestas para ocupar el cargo de capitán del pueblo de Quechula (probablemente Quecholac). Como segunda opción, el mencionado Zenizeli propuso a un Francisco Rios, descrito de la siguiente forma:

Dn Francisco Rios español, vezino de San Andrés Chalchicomula dista de este Pueblo nueve leguas, soltero de 40 años con bastante caudal, ha sido Capitan de Granaderos que bajó de Veracruz de buenas costumbres bien apersonado afecto al Rl. servicio.<sup>164</sup>

Probablemente, la inscripción del cuadro se refiera a este personaje, mismo que podría haber sido un potencial cliente para Zendejas en la región de Chalchicomula, ya que, como menciona el documento, poseía una estimable fortuna (“de bastante caudal”). Si bien no es posible asegurar que este tipo de clientes hayan llegado a Zendejas debido a su difusa

---

<sup>164</sup> “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 52 V.

participación en el ejército, lo cierto es que ambos personajes coincidieron en fechas cercanas a través de la actividad militar, cuestión que pudo haber facilitado algún tipo de relación, como parece atestiguar el presente de la imagen del Carmen. Por otro lado, no sorprende que Zendejas hubiera escogido plasmar una Virgen del Carmen para obsequio a un regimiento militar, pues como lo ha estudiado Jaime Cuadriello, esta advocación de María fue impulsada por los carmelitas durante el siglo XVIII como una especie de *socia belli* o aliada y protectora militar del mundo castrense español.<sup>165</sup>

### 1.2.5 El empadronamiento de 1773 y la situación familiar

El año de 1773 se emprendió el empadronamiento en el curato de San José, mismo que arroja varios datos importantes e interesantes en torno a los habitantes de la ciudad.<sup>166</sup> En dicho documento se confirman varias de las premisas arrojadas por el pasado documento militar, entre ellas, que Miguel Jerónimo Zendejas era español (criollo) y que vivía en la Calle de las Recogidas, nombre con el que también se le conocía a la calle de Santa Mónica (actual 5 de mayo 1800), donde fue registrado por los regimientos milicianos. Se sabe que 6 años después del empadronamiento (1779), en esa misma calle, don Jerónimo Trujillo y Aramburu construyó un mesón de altos y bajos (dos pisos),<sup>167</sup> por lo que Zendejas debió haber sido testigo cotidiano desde su casa-taller del continuo ir y venir de distintos viajeros que llegaban a habitar la casa por unos cuantos días mientras iban de camino a la Ciudad de México, hacían negocios o paseaban por la ciudad de Puebla.

Una información adicional que aporta el padrón es el hecho de que su casa ocupaba los números 7 y 8, por lo cual se puede deducir que su vivienda era grande y que poseía una

---

<sup>165</sup> Jaime Cuadriello, “Estudio preliminar” en Fray Francisco de Jesús María y Andrés López, *Cuaderno que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen, 1794* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia, 2009), 115-119. Jaime Cuadriello, “Él príncipe católico bajo el hábito carmelitano: un pintor entre majestades, lealtades y deslealtades, 1708”, en Jessica Ramírez y Mario Sarmiento (coords.), *La presencia de la orden del Carmen Descalzo en la Nueva España. Interacciones, transformaciones y permanencias* (México: INAH, 2019), 323-349.

<sup>166</sup> El documento se consultó a través de una transcripción sólo incluye a los artistas que aparecen en el documento: Franziska Neff, “La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imaginaria a la escultura neoclásica”, (Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del arte, UNAM, 2013), 357.

<sup>167</sup> Hugo Leicht, *Las Calles de Puebla* (Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1980), 377.

posición económica favorable. Es lógico que Zendejas habitara un espacio amplio, pues este le sirvió para albergar una tienda, un taller donde bastantes oficiales trabajaron para satisfacer sus múltiples encargos (sin contar las enormes dimensiones de algunos de ellos), así como la casa en la que viviera su nutrida familia de 8 integrantes (el matrimonio tenía 6 hijos, como lo menciona el mismo documento), junto a los aprendices que periódicamente recibió y que habitaban con ellos dentro de la casa del pintor. La ubicación de la casa permitió ser un enclave perfecto para dos importantes encargos: la serie de la *Vida de San Agustín* firmada y fechada en 1777 para el convento de Santa Mónica y la titánica ornamentación de prácticamente toda la parroquia y casa de ejercicios del Señor San José, detrás de la cual vivía, y que produjo entre 1780 y 1806. De esta labor hablaré en el capítulo final de la investigación.

Regresando al documento del empadronamiento, observamos que Zendejas es nombrado con el prefijo de “Don”, mismo que, como es sabido, denota una posición social y un respeto particular. Cabe destacar que, de todos los artistas mencionados en los padrones efectuados en las parroquias, San José, Santo Ángel Custodio, San Sebastián, San Marcos y Santa Cruz (faltó únicamente el Sagrario, que no se sabe si se ejecutó o no) durante los años de 1773 a 1792, el único que es nombrado como “Don” es Miguel Jerónimo Zendejas; ni siquiera el célebre escultor José Villegas Cora es mencionado con dicho título cuando se efectuó el censo en el curato de Analco, el mismo año de 1773.<sup>168</sup> El documento también menciona que está casado con Brígida Priego y que, hasta esa fecha, tenía 6 hijos, entre los cuales estaba el futuro pintor Lorenzo Zendejas, quien nació en 1771<sup>169</sup> y que, para ese entonces, tenía dos años de edad.

Otro de los menores enlistados debió haber sido Francisco Zendejas, de quien Bernardo Olivares Iriarte –al momento de narrar la vida de Julián Ordoñez- menciona que fue clérigo y que, alrededor del año 1797, se desempeñó como capellán de la antigua ermita del cerro de San Juan<sup>170</sup> (hoy cerro de la Paz). Dicha ermita existía desde el año de 1645, año en el que

---

<sup>168</sup> Neff, “La escuela de los Cora”, 359.

<sup>169</sup> Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 214.

<sup>170</sup> Olivares, *Álbum*, 13. Consultado en <https://archive.org/details/VaultA19800254c>

entraron unos ladrones a profanarla. Como acto de desagravio, el entonces obispo Juan de Palafox y Mendoza ejecutó una solemne procesión hasta el cerro, convirtiéndose, desde ese día, en uno de sus lugares predilectos para retirarse a la oración. Más de un siglo después, el obispo Francisco Fabián y Fuero, como parte de las mejoras materiales que emprendió dentro de la búsqueda de canonización de Palafox, reedificó la ermita, agregándole tierras, agua de riego y una casa a donde él mismo se retiraba algunos periodos emulando a Palafox.<sup>171</sup>

Probablemente, las excelentes y atractivas relaciones que Miguel Jerónimo mantuvo con el clero secular propiciaron que su hijo Francisco siguiera la carrera eclesiástica, ya que, gracias al circuito social de su padre, podría augurar un puesto clerical mediano pero estable (como lo era el de capellán de la ermita de San Juan) y, así, tener la certeza de que su futuro no sería como el de otros tantos sacerdotes seculares que no tenían templo o trabajo propio y que vivían asistiendo de parroquia en parroquia, en una hacienda o vagabundeando. Cabe destacar que, años después, Francisco Zendejas se llevó, en repetidas ocasiones, a Julián Ordoñez, quien todavía trabajaba en el taller de Miguel Jerónimo Zendejas, a la ermita de San Juan con el fin de que decorara las habitaciones de la casa contigua al templo,<sup>172</sup> misma en donde anteriormente se retiraba Fabián y Fuero.

### *1.2.6 Encargos y vida en el taller: 1787-1797*

El mes de octubre de 1787, Miguel Jerónimo vuelve a aparecer en la documentación virreinal poblana, esta vez, con motivo de los dos cuadros encargados por el párroco de San Juan de los Llanos: don José Tapiz y Arteaga, Colegial emérito del Mayor y Viejo de Santa María de Todos los Santos de la Ciudad de México. Estas obras decorarían los muros laterales del altar mayor, dedicado a San Juan Bautista. Bajo el título “Costo de los dos lienzos colocados en los lados del transepto”, el documento parroquial permite conocer cómo se transportaron y montaron los lienzos. Dentro de la lista se refiere lo siguiente: el pago a “Dn. Zendejas” por dos lienzos con todo y “cotenze” en 225 pesos; el de un grupo de indios que ganaron 5 pesos por llevar hasta San Juan de los Llanos los lienzos enrollados; el pago de 5

---

<sup>171</sup> Leicht, *Las calles*, 310.

<sup>172</sup> Olivares, *Álbum*, 13. Consultado en <https://archive.org/details/VaultA19800254c>

pesos y 6 reales por una solera; 6 cuarterones y 6 vigas de madera para la hechura de los bastidores y los marcos; el estipendio de 26 pesos al maestro Juan Huerta por la factura de los mencionados bastidores y marcos; el pago de 28 pesos al maestro José Manuel por colocar los lienzos y “por la cornisa” y, finalmente, el costo de las alcayatas, clavos y tachuelas de bomba que fue de 1 peso con 6 reales.<sup>173</sup>

Es de sumo interés el sistema de transporte que requirió la pareja de monumentales lienzos, pues para llegar a la parroquia de San Juan de los Llanos desde el taller del pintor (que, como ya se ha dicho, estaba en la calle de Santa Mónica o de Recogidas) se contrató a un grupo de indios que condujeron las obras hasta su destino final.<sup>174</sup> El prestigio y número de encargos que para ese entonces ya tenía el pintor le impidieron trasladarse hasta la lejana región de Libres para montar los cuadros, por lo que es seguro que los lienzos viajaron enrollados y, posteriormente, fueron montados por algún carpintero de la región.

El primero de estos monumentales cuadros representa la visitación de la Virgen a Santa Isabel (**Img.18**). En la escena, María sube los escalones de la casa de los anfitriones al tiempo que Isabel sale para recibirla con un abrazo; abajo de ellas, Zacarías hace lo propio con José, quien se encuentra en proceso de ascender por la escalinata. Este pequeño detalle genera movimiento y dinamismo en la composición, misma que es complementada por un pequeño sirviente que recibe el asno sobre el que José y María emprendieron el trayecto. La elección de esta escena para el programa iconográfico del altar de San Juan Bautista se debe a que, según el texto de Sor María Jesús de Ágreda, este momento fue el primero en el que San Juan conoció y reconoció la divinidad de Cristo, al tiempo que este hizo oración por él, prefigurando con ello el papel del bautista como precursor:

Estos efectos y los que sintió al mismo tiempo el niño Juan en el vientre de su madre resultaron de la presencia del Verbo Humanado en el tálamo de María, donde

---

<sup>173</sup> Data de los gastos de la Fábrica desde 1<sup>a</sup> de Enero hasta 31 de diciembre de 1787, Archivo Parroquial de San Juan Libres, Libro de Fábrica n<sup>o</sup> 6,159.

<sup>174</sup> José Rebollar Chávez, *El Templo Barroco de San Juan Bautista en la Villa de los Libres* (Puebla: PACMYC, 2011), 19.

serviéndose de su voz como de instrumento comenzó a usar la potestad que le dio el Padre eterno para salvar y justificar las almas como su Reparador. Y como lo ejecutaba como hombre, estando en el mismo vientre virginal aquel cuerpecito de ocho días concebido – ¡cosa maravillosa! – se puso en forma y postura humilde de orar y pedir al Padre, y oró y pidió la justificación de su Precursor futuro y la alcanzó de la Santísima Trinidad.<sup>175</sup>

Gracias al recurso de la pantalla arquitectónica, dentro del mismo lienzo, pero en segundo plano, se puede observar una escena atípica dentro de la pintura novohispana: María acompañando a Isabel en su lecho después de haber dado a luz. Esta narración no canónica vuelve a encontrar su fundamentación en la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda:

Y con algunos dolores moderados que sobrevinieron a la madre, dio aviso a la princesa María, pero no la llamó para que asistiese presente al parto, porque la digna reverencia debida a la excelencia de María y al fruto que tenía en su virginal vientre la detuvo prudentemente para no pedir lo que no parecía decencia. Tampoco fue la gran Señora en persona a donde estaba su prima, pero envióle las mantillas y fajos que tenía prevenidos para envolver al dichoso infante. Nació luego muy perfecto y crecido, testificando en la limpieza de su cuerpo la que traía en su alma, porque no tuvo tantas impuridades como otros niños. Envolviéronle en las mantillas, que antes eran grandes reliquias dignas de veneración. Y dentro de algún conveniente espacio, estando ya Santa Isabel compuesta y aliñada, salió María Santísima de su oratorio, mandándose el Señor, y fue a visitar al niño y a la madre y darle la norabuena.<sup>176</sup>

Al comparar el cuadro con la narración de Ágreda resulta más que evidente que dicho libro fue la base textual del pintor para realizar la obra. Esta no fue la primera ni la única vez que Zendejas utilizó *La Mística Ciudad de Dios* ya que, en las diversas representaciones de la pasión de Cristo, como se verá en el capítulo dedicado a las obras en Acatzingo, el texto de

---

<sup>175</sup> María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios, Vida de la Virgen María*, tomo 2 (Ecuador: Fundación Jesús de la Divina Misericordia, s/f), 432.

<sup>176</sup> María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios, Vida de la Virgen María*, tomo 3 (Ecuador: Fundación Jesús de la Divina Misericordia, s/f), 458.

Ágreda funciona como argumento central de la composición. Estas circunstancias invitan a pensar que los tomos de la *Mística Ciudad de Dios* debieron haber sido parte de su biblioteca.

El cuadro que hace *pendant* con la mencionada escena es el *Bautizo de Cristo* (**Img.19**), momento en el que, ya adulto, el Bautista reconoce nuevamente, y de manera pública, la divinidad de Jesús cuando este mismo le solicita que lo bautice. La escena sigue los convencionalismos establecidos para la representación del pasaje, mismo que repitió Zendejas en dos obras más del mismo tema y que se encuentran localizadas en la parroquia de la Santa Cruz de Puebla (**Img. 20**) y en el bautisterio del templo de San Francisco Acatepec (**Img.21**). En general, ambos cuadros presentan una composición abierta y poco saturada que genera una sensación atmosférica. Estas características también se aprecian en el cuadro de *El patrocinio de San José*, el cual había realizado para la Catedral de Puebla apenas un año antes. La reducción de los personajes en pos de privilegiar el paisaje también sería una característica que, posteriormente, su hijo Lorenzo desarrolló en varios lienzos de menores proporciones, como los conservados en el Museo de Santa Mónica.

El siguiente dato que se posee en torno al artista remite al año 1797, mismo en el que se fecha el famoso *Almacén*, y es proporcionado indirectamente por Bernardo Olivares Iriarte en su *Álbum* de 1855, quien al hablar del también pintor José Julián Ordoñez menciona esta fecha como la de su ingreso al taller de Zendejas. De la obra de Ordoñez quedan cuatro cuadros de evangelistas en la Catedral de Puebla, la perspectiva del jueves santo para ese mismo recinto y un San Juan Nepomuceno localizado en la Casa de los Redentoristas en Puebla (**Img.22**). Esta última obra revela una mayor filiación con Zendejas tanto en el tratamiento de los rostros, especialmente de los ojos, y las manos, así como en las pinceladas difusas con las que construyó la imagen del santo y los detalles que simulan el encaje y el armiño y que le dan un carácter efectista. Si no fuera por la encarnación notablemente pálida y por la firma que se encuentra en el reverso del cuadro, prácticamente podría pasar por obra de Zendejas.

Esta apreciación se reafirma nuevamente bajo la pluma de Olivares, al mencionar que el mismo José Manzo, amigo de Ordoñez y también discípulo de Zendejas, confundió un

*Martirio de San Lorenzo* salido del pincel de Ordoñez con una pintura de Miguel Jerónimo.<sup>177</sup> La comparación estilística con el cuadro de San Juan Nepomuceno y la afirmación de Manzo permiten establecer que, a la muerte de Zendejas en 1815, algunos artistas continuaron con la forma de pintar que el maestro había instituido en el gusto poblano.

Volviendo al relato de la formación de Ordoñez en el taller de Zendejas, es necesario recalcar que varias de las anécdotas pueden insertarse dentro de los ya mencionados *tópicos* literarios de las biografías artísticas. Sin embargo, es necesario anotar y desarrollar algunas de las experiencias en el taller que apunta Olivares. En primer lugar, el autor menciona que Ordoñez pasó del taller de Salvador del Huerto al de Zendejas, lo cual permite establecer que Ordoñez ya contaba con una formación previa, aunque muy breve, en el arte de la pintura, misma que debió haber sido satisfactoria para poder ascender a ser aprendiz en el obrador pictórico más importante de la ciudad.

Según lo narrado en el *Álbum Artístico*, el único modelo que recibió Ordoñez de manos de Zendejas fue el dibujo de un ojo realizado por el mismo maestro con un “lápiz colorado”. Cabe destacar que el ejercicio de delinear un ojo era un procedimiento común de la época para evaluar las capacidades del aspirante a pintor, así como parte de su primera formación. Dicho ejercicio es recomendado en los tratados de pintura como el de Antonio Palomino<sup>178</sup> y también ejemplificado en las cartillas de dibujo utilizadas en la época, como la de Matías de Yrala o la de García Hidalgo.<sup>179</sup> Para el caso novohispano tenemos los estatutos de la academia de pintores que encabezaba Cabrera en 1753, donde se dictaba:

Y hará una inspección del genio del dicho, y será como se ha acostumbrado que es de mostrarle un ojo dentro de un círculo, con todo su repartimiento, y otro actuado de claro y oscuro, instruyéndole el modo de esta operación, dándole tiempo suficiente para la ejecución. Y si conociere que el genio del niño es competente para que pueda

---

<sup>177</sup> Olivares, *Álbum*, 14. Consultado en <https://archive.org/details/VaultA19800254c>

<sup>178</sup> Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica* (España: M. Aguilar, 1947), 448.

<sup>179</sup> Juan Bordes, “ojo, cerebro, mano. Historia de las cartillas de dibujo a través de su clasificación y estrategias docentes”, en *El maestro de papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX* (España: Museo Nacional del Prado, 2019), 39.

aprovechar en esta facultad (que no todos lo pueden conseguir, porque para ésta y la poesía es fuerza nacer con estas gracias).<sup>180</sup>

La mención sobre que el dibujo de ojos era algo “acostumbrado”, así como la referencia a su ejercicio en la Academia de Cabrera y en el taller de Zendejas, permite entender esta práctica como parte los procedimientos comunes de aprendizaje en los talleres pictóricos virreinales. Regresando al relato de Ordoñez, se menciona que posteriormente Zendejas lo puso a copiar fragmentos de algunos lienzos que había en el taller, en especial de un buen retrato. Tal vez el retrato que el maestro puso a copiar a su alumno pudo haber sido uno de los múltiples que aparecen en *La Alacena*, misma que, justo ese año, se estaba pintando dentro del taller. Si bien la enseñanza directa del joven artista, a decir de Olivares, fue algo precaria, el aprendiz se dedicó a observar cómo pintaba su maestro, mismo que, al estar particularmente contento con Ordoñez, le permitió estar presente mientras desempeñaba su quehacer pictórico el tiempo que así lo deseara. También es mencionado que durante esta época fue que Ordoñez comenzó a ejercitar el temple y a desarrollar habilidades para la producción de pintura monumental de carácter efímero, como la que Zendejas debió ejecutar para las portadas de entrada de virreyes y obispos.<sup>181</sup>

La breve narración del paso de Ordoñez por el taller de Zendejas, si es que las anécdotas contenidas son ciertas, nos permite conocer la situación del aprendizaje en el taller del pintor durante los últimos años del siglo XVIII. Probablemente para este momento, Miguel Jerónimo, ya totalmente acreditado como el pintor más capaz y prestigiado del obispado, tenía una cantidad bastante considerable de encargos, mismos que demandaron, no sólo una mayor mano de obra en el taller, sino que también le debieron restar tiempo para instruir a los aprendices. Podría plantearse que, para este momento, Zendejas estaba más preocupado por generar y tener todo un grupo de oficiales que pudieran satisfacer la alta demanda pictórica del obrador que por enseñar de manera teórica, dedicada y paciente los rudimentos del arte de la pintura. En general, habría que reflexionar e investigar a mayor profundidad el

---

<sup>180</sup> José Bernardo Couto, *Dialogo sobre la historia de la pintura en México* (México: CONACULTA, 1995), 114-113.

<sup>181</sup> Olivares, *Álbum*, 12. Consultado en <https://archive.org/details/VaultA19800254c>

papel que tenía la enseñanza básica y de los primeros rudimentos en los talleres que tenían alta demanda de obra y que, por cuestiones económicas, estarían más ocupados en sacar encargos que en preparar a un joven desde sus inicios, dejando esta tarea probablemente a obradores más sencillos. La misma instrucción de Zendejas, ya mencionada anteriormente, parece confirmar esta idea, puesto que comenzó su formación en un taller medianamente importante como el de los Talavera y después fue ascendiendo hasta llegar a oficial en el obrador de Magón, el más exitoso de la Puebla de mediados del siglo XVIII.

Aunque no se conocen las circunstancias particulares del taller que tuvo Zendejas, se puede especular que debió ser grande, tanto por la gran cantidad de encargos que realizó como por la mencionada extensión de su casa, la cual abarcaba dos números de propiedad. Gracias a los padrones que se hicieron entre 1773 y 1792, podemos tener una idea de cuantos pintores hubo establecidos en la ciudad, probablemente, muchos de ellos trabajando en el obrador de Zendejas.<sup>182</sup>

El barrio que contaba con más ejercitantes en este arte fue el de san José donde, para 1773, vivían 13 pintores incluyendo el mismo Zendejas. Dentro de los datos arrojados por este censo, llama la atención la presencia del pintor Ignacio Ortiz, quien vivía en la casa contigua al taller de Miguel Jerónimo, por lo cual se puede llegar a pensar que trabajara con él. Dentro de la misma parroquia de san José se anota la presencia del obrador familiar de Miguel Castillo, quien para ese entonces ya contaba con 74 años. En dicho taller participaban sus dos hijos: Francisco y José Miguel Castillo, ambos solteros. Para el mismo año de 1773, en la parroquia del Santo Ángel se contaba únicamente con 1 pintor, mientras que para 1790 ya había seis, aunque tres de ellos se dedicaban a las indianillas (teñido de hilos); en cuanto a los demás curatos, se sabe que en san Marcos (1791) había 7 pintores y en santa Cruz (1792) únicamente uno. La suma total arroja que para el mencionado periodo hubo un aproximado de 21 pintores viviendo en la Angelópolis, aunque esta cifra puede ser bastante engañosa dado a que no se enuncian los nombres de algunos pintores que en el posterior pleito de 1799

---

<sup>182</sup> El registro de pintores en los censos de la ciudad fue consultado en: Neff, “La escuela de los Cora”, 351-376.

se mencionarán, probablemente porque vivían en las periferias de la ciudad o en otras poblaciones. Muchos de los pintores nombrados en los censos pudieron trabajar de oficiales, ya que no se conoce ninguna obra firmada por ellos. Algunos debieron haber engrosado las filas del obrador de Zendejas que, para ese entonces, era una de las opciones más atractivas para desarrollar su oficio dentro de la ciudad.

### *1.2.7. 1799: el pleito de los ensambladores y el ennoblecimiento de las artes*

El 5 de noviembre de 1799 el pintor José Mariano del Águila en compañía de Mariano de Luna, Juan Manuel Velasco (dorador), Miguel Castillo (dorador), José Bermúdez (indianillero) y José Miguel Luna (dorador), presentó al virrey y a las autoridades del ayuntamiento la lista de pintores, doradores, bordadores e indianilleros con obrador público<sup>183</sup> que para esa fecha se encontraban asentados en la ciudad de Puebla, debido a una petición que, aparentemente, las referidas autoridades le habían hecho.<sup>184</sup> Más allá del simple listado, Águila expuso en el documento notarial que, visitando la casa de los personajes en cuestión, se percató que vivían “en suma miseria por falta de qué aser” debido a que los albañiles y los carpinteros realizaban la tarea de pintura, podemos suponer que en los trabajos contratados para templos dentro y fuera de la ciudad. Lo mismo denuncia para el caso del ejercicio del dorado, que era ejecutado por ensambladores. Al final del documento el mencionado pintor suplicó a las autoridades que esta situación cesara, haciéndose respetar la profesión de pintores y doradores.

Como respuesta a estas acusaciones, el 13 de noviembre de 1799 José Mariano Villegas, veedor del gremio de carpinteros; George Carrión, veedor del gremio de toneleros; Mariano Castillo, encargado del gremio de ensambladores y Silvestre del Castillo, maestro

---

<sup>183</sup> Los “Yndianilleros” o indianilleros eran los encargados de pigmentar los hilos de algodón y seda para la factura de telas. Consultado en: María del Refugio Paisano Rodríguez, “El mundo del vestido en Puebla en el siglo XIX: Confección, comercialización y consumo” (Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia: UDLAP, 2006) 83.

<sup>184</sup> *Pleito entre pintores y ensambladores*, Archivo General de Notarías de Puebla (Notaría 2, caja 109, años 1789 a 1790, Expediente 1799) s/n. El documento ha sido anteriormente estudiado en Franziska Neff, “Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla” en Pablo Amador Marrero (coord.) *Ensayos de Escultura Virreinal en Puebla de los Ángeles* (México: UNAM-Museo Amparo, 2012), 236-238. Y en Neff, “La escuela de los Cora”, 55-57.

bordador, protestaron obedecer lo que se mandara. Posteriormente, los ensambladores José Mariano Castillo, José Flores, Gaspar de los Reyes, José Teodoro Roldán, José Manuel Quintero, Cirilo Antonio, José Sixto Meza y José Pantaleón declararon que protestaban cumplir lo que se ordenara, aunque la denuncia estaba argüida con malas intenciones y carecía de claridad, por lo cual los mencionados maestros solicitaron una copia del expediente en el que se relata el caso.

Nuevamente, los maestros ensambladores se presentaron ante las autoridades para denunciar que el referido maestro José Mariano de Águila no representaba los intereses de los doradores ni de los pintores, ya que en ningún momento ellos lo habían nombrado su representante para extender las quejas citadas en torno a la usurpación de sus funciones y que ellos no argumentaban ni tenían queja de los supuestos problemas que se habían presentado. Las nuevas declaraciones desembocaron en que el intendente Manuel de Flon citara a comparecencia a los maestros ensambladores, talladores, escultores, doradores y pintores de la Ciudad.

El 20 de enero de 1800, los maestros de pintura y dorado Miguel Jerónimo Zendejas, Salvador del Huerto, Ignacio Zafra, José Manuel Corona, Manuel Ruiz, Antonio Cora y Miguel Castillo asistieron a comparecer en torno al caso. En primer lugar, se destacó que el anteriormente citado José Mariano de Aguila no se presentó, sabiendo que el supuesto papel de representante de los pintores que él había manifestado era falso. Esto mismo fue corroborado por los pintores anteriormente mencionados, quienes declararon que:

[...] jamás ha sido su ánimo dirigir acción alguna contra los ensambladores y escultores, pues de estos se hallan beneficiados, y en las obras que ajustan les satisfasen, y también a los doradores al justo premio de su trabajo, con tanta seguridad que aunque el marchante se tarde en avilitar o corresponder, lo hacen dichos ensambladores aún de su bolsillo, y aún inpenden el trabajo con todo

riesgo de viajar para conseguir el pago y que no carezcan los operarios del premio de su trabajo, que siempre es el que corresponde.<sup>185</sup>

Hechas estas declaraciones y habiéndose denunciado la usurpación de funciones ejecutada por José Mariano Águila, el pleito terminó. Es probable que detrás de su fallida denuncia, Águila hubiera buscado algún liderazgo sobre los pintores o, inclusive, la reactivación futura del gremio o de las ordenanzas, como lo parecería indicar el hecho de que se aliara con doradores, como antiguamente estaba conformado el gremio. Aunque nada de esto está documentado, sí está claro que sus aspiraciones no eran compartidas por sus colegas.

El interesante documento y la información que aquí acaba de ser sucintamente narrada, permiten entender e inferir el estado del ejercicio de la pintura poblana en los albores del siglo XIX, momento en el que Miguel Jerónimo Zendejas, probable decano y líder de los pintores, contaba ya con 76 años. Al comienzo del citado legajo se presenta una lista que, en el mismo orden anotado, menciona a los siguientes pintores con obrador público: Miguel Jerónimo Zendejas, Francisco Castillo, José Mariano Lara, Luis de la Rosa, Manuel López, Mariano González, Ignacio Zafra, José Manuel Corona, Mariano López, Manuel Ruiz Corona, Betancur y José Mariano de Aguila.

De los mencionados artistas, aparte de la excepción obvia de Zendejas, sólo de algunos pocos tenemos noticia u obras. Francisco Castillo fue miembro de la familia y del taller pictórico de los Castillo, dentro del cual también se encontraba su padre, Miguel Castillo, personaje que junto a Gabriel de Zúñiga se presentó en un documento de 1755 como “maestro en el arte liberal de la pintura”.<sup>186</sup> Probablemente Francisco Castillo haya sido quien pintó, en 1788, el *Patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe a los estudiantes del Colegio de artes* (**Img.23**), el cual se encuentra en el Museo Universitario Casa de los Muñecos.<sup>187</sup> José

---

<sup>185</sup> *Pleito entre pintores y ensambladores*, Archivo General de Notarías de Puebla (Notaría 2, caja 109, años 1789 a 1790, Expediente 1799) s/n. Transcripción paleográfica de Antonio Córdova Durana.

<sup>186</sup> Este documento es analizado en Andrade, “El pincel”, 61.

<sup>187</sup> Es probable que este artista haya sido familiar de los doradores Manuel, Antonio y Miguel del Castillo, este último personaje aparentemente también ejerció el arte de la pintura. Abundante documentación de estos personajes ha sido recientemente encontrada por Franziska Neff. Consultar Neff, “La escuela de los Cora”, 378-379.

Mariano Lara, personaje del que se hablará con mayor profundidad en el segundo capítulo de este trabajo, debe ser el mismo pintor que, bajo el nombre de José Mariano Hernández,<sup>188</sup> firmó el retrato del obispo Salvador Biempica y Sotomayor para la galería episcopal de la Catedral de Puebla,<sup>189</sup> así como otras obras para el mismo recinto. El apellido de este artista (Lara) abre la posibilidad de que haya sido hijo de José Gregorio Lara, pintor que, como ya se ha expresado, fue uno de los maestros de Miguel Jerónimo Zendejas.

Por su parte, Manuel Guerrero es el conocido pintor que bajo el nombre de Manuel López Guerrero firmó la obra *San José de Calasanz de la Madre de Dios* (**Img.24**) y los retratos de los obispos Antonio Joaquín Pérez Martínez y José Antonio Jiménez de las Cuevas que, actualmente, se encuentran en el Museo Universitario Casa de los Muñecos. Este artista participó en la conformación de la Escuela Nocturna de Dibujo y en la ya mencionada petición que los pintores promulgaron en 1819 para que se les cesara de las obligaciones procesionales del Ángel del Viernes Santo. A este personaje regresaré líneas más adelante. Finalmente, el enigmático artista nombrado como “Betancur” puede tratarse del mismo que, alrededor de 1770, firmó orgullosamente y con letras doradas como “Antonio del Santmo. Sacramto. Bethemcourt” la espléndida alegoría de los sacramentos (con retrato del obispo Francisco Fabián y Fieron incluido) en el bautisterio de la parroquia de San Juan Acatzingo (**Img.25**).<sup>190</sup>

La mención a sólo 12 talleres u “oficinas” de pintura en la ciudad nos habla de una profesión bastante competida y ya monopolizada por los artistas afamados, entre los cuales sobresale, en primer lugar, Zendejas. La situación de Puebla es digna de contrastarse con la de la ciudad de México, que para el año de 1791 contaba 27 obradores.<sup>191</sup> Debieron haber

---

<sup>188</sup> La identificación de un mismo pintor con ambos apellidos es hecha en Francisco Pérez Salzar, *Historia de la pintura en Puebla* (México: UNAM, 1963), 185.

<sup>189</sup> La galería con los retratos de todos los obispos de Puebla fue un proyecto comenzado por Juan de Palafox y Mendoza (1640-1649) y continuado subsecuentemente por todos sus sucesores, actualmente se halla en la Sala Capitular de la Catedral de Puebla.

<sup>190</sup> También se tiene el dato de que Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt fue el encargado de hacer el avalúo de las pinturas de los jesuitas después de su expulsión, cuando la Junta de Temporalidades se apoderó de sus bienes. Agradezco este dato al investigador Gustavo Mauleón.

<sup>191</sup> Karina Flores García, *José de Alzibar. De la tradición del taller a la retórica de la Academia* (Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte, UNAM, 2016), 15-16.

existido más pintores dentro de la Angelópolis, como lo atestigua el documento del regimiento de milicias redactado en 1765. Sin embargo, es posible que, debido al acaparamiento de trabajo por parte de algunos obradores, así como por las exigencias económicas que demandaba el poner un taller y tienda propios, la mayoría de estos tuvieron que engrosar las filas de los talleres dirigidos por los maestros ya acreditados. Tal es el caso de Salvador del Huerto, quien aparece junto a Zendejas como uno de los comparecientes en el pleito, a pesar de no ser nombrado en la lista que encabeza el documento.

También llama la atención que al cotejar la lista de las oficinas de pintores con los referidos padrones de la ciudad (1773-1792) sólo se repitan los nombres de Miguel Jerónimo Zendejas y Francisco del Castillo. La razón podría estribar en que algunos artistas formados durante el tercer cuarto del siglo XVIII abrieran sus talleres a finales de la mencionada centuria, aunque también cabe la posibilidad de que los obradores estuvieran fuera de la ciudad. Una de las ausencias más notorias es la de Manuel Caro, quien probablemente trabajaba sus encargos (normalmente lienzos pequeños de carácter doméstico) desde la ciudad de Tlaxcala donde nació,<sup>192</sup> mudándose a Puebla hasta principios del siglo XIX, cuando ya aparece como profesor de la Escuela Nocturna de Dibujo.

La actitud de los pintores en la querrela de 1799 puede estar ligada con la aparente ausencia de ordenanzas que reglamentaran el ejercicio pictórico. En el documento que ahora se estudia, los ensambladores mencionan escuetamente que los doradores no tenían “gremio, gobierno ni ordenanzas”. Aunque los declarantes especifican que los doradores son los que carecen de estas tres normativas, lo cierto es que tradicionalmente los pintores y doradores conformaban un sólo gremio. Este problema se registró desde el año de 1776, cuando el alcalde de Puebla, Juan Pedro de Zavaleta, y los regidores Martín Francisco de Inzunza y Andrés de Pardiñas declararon que los maestros de pintura y dorado no pasaban por una examinación y que, por lo tanto, no pagaban el correspondiente impuesto de la media. La mencionada problemática ratifica una vez más que, para la segunda mitad del siglo XVIII, no había una reglamentación vigente que regulara el oficio de la pintura, mismo que las

---

<sup>192</sup> Toussaint, *Pintura*, 193.

autoridades, aparentemente, trataron de reorganizar retomando las ordenanzas que alrededor de 1690 habían propuesto los pintores Antonio de Santander, José Rodríguez Carnero, Juan de Villalobos, Cristóbal Talavera, Jerónimo Gómez, Pascual Pérez, Manuel Marimón y Rafael de la Peña.<sup>193</sup> Si bien no se ha localizado documentación que nos permita establecer que dichas ordenanzas entraron en vigencia durante la época de su creación, es necesario destacar que existen obras de José Rodríguez Carnero,<sup>194</sup> Juan de Villalobos<sup>195</sup> y Cristóbal de Talavera<sup>196</sup> que se encuentran firmadas con el título de “maestro”, lo cual podría ser una alusión al vigor de las reglamentaciones que otorgaba el mencionado grado dentro del gremio.

La aparente decisión de los pintores en el siglo XVIII de no organizarse como gremio, a pesar de existir un antecedente de ordenanzas, puede tener múltiples razones, las cuales van desde el pago de impuestos hasta la autoregulación que había logrado el oficio y que hacía innecesaria otra estructura formal o rígida que los normara. Sin embargo, considero que detrás de dicha postura está una concepción liberal de su trabajo, misma que es patente en documentación poblana que data del segundo cuarto del siglo XVIII.<sup>197</sup> Cabe destacar que, a inicios de esta centuria, los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez lideraron a un grupo de pintores de la ciudad de México que buscaba el reconocimiento de la autonomía intelectual de su arte. Entre las distintas acciones que emprendieron para este fin, resalta el hecho de abandonar la figura gremial en pos de reunirse como academia.<sup>198</sup> Dicha acción pudo haber

---

<sup>193</sup> Efraín Castro Morales, “Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, número 9 (agosto 1989) 9. También, se analiza el vínculo entre el documento de las ordenanzas y el pleito de pintores en: Neff, “La escuela de los Cora”, 55-57.

<sup>194</sup> Como ejemplo de esto se puede citar el lienzo *El triunfo de la iglesia conducida por la Compañía de Jesús*, localizada en la sacristía del templo del Espíritu Santo.

<sup>195</sup> En los lunetos que ornamentan la sacristía del templo del Espíritu Santo, Juan de Villalobos firmó como maestro.

<sup>196</sup> El cuadro *Los frutos de la religión seráfica* que se encuentra en el templo de san Francisco, está firmado por Cristóbal de Talavera como maestro.

<sup>197</sup> Entre los papeles resaltan el pleito de José Joaquín Ayala y Manuel Ramos en torno a su examinación y la documentación del arco triunfal que pusieron Gabriel de Zuñiga y Miguel del Castillo en el Ayuntamiento el año de 1755. Para un desarrollo de estas ideas, consultar: Andrade, *El pincel*, 59-62.

<sup>198</sup> Para más información de ello consultar: Paula Mues Orts, *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008). En este libro se hace un recuento acerca del concepto de liberalidad en la pintura y cómo este se aplicó en la Nueva España a través de una serie de pasos articulados por sus líderes capitalinos.

sido replicada por sus homólogos angelopolitanos<sup>199</sup> poco tiempo después, explicándose con ello el hecho de que no existan más documentos en torno al gremio de pintores, más que las referidas ordenanzas, si es que estas entraron en vigor.

Regresando al pleito de 1800 entre José Mariano Águila y los ensambladores, es necesario mencionar que la forma en la que logra englobar las listas de pintores, doradores, bordadores e indianilleros es a través de las obligaciones que los trabajadores de dicha actividad tenían en torno a la famosa pensión del Ángel del viernes santo, como el mismo Águila anotó:

Este es el todo de los sugetos que tienen obradores públicos y unión para la pensión anual del Ángel a que nos tienen grabados por culla causa se nos ase preciso incluirlos en dicha lista, etcétera.<sup>200</sup>

Si bien los pintores lograron sortear las intenciones de las autoridades por agruparlos en un gremio y evitaron, de esta forma, el pago del impuesto de la media annata, la mencionada obligación del Ángel del Viernes Santo seguía siendo un gravamen que pesaba sobre su profesión y que no permitía el pleno reconocimiento legal de la liberalidad de la pintura, ya que gracias a esta manda se encontraban unidos a indianilleros, bordadores y doradores, actividades que estaban muy lejos de ser reconocidas como un ejercicio intelectual. El peso negativo de dicho requerimiento y el detrimento que esto significaba al prestigio e ingenuidad de su arte, se deja ver en la petición que los pintores hicieron al ayuntamiento en 1819, mencionada al inicio de este capítulo, en la que avalados por el obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez lograron que se les cesara de las obligaciones en torno al Ángel del Viernes Santo, mismas que compartían con los mencionados indianilleros, bordadores y doradores, situación que, en boca de los pintores, era “un oprobio” y un “resto de barbarie”.<sup>201</sup> Es

---

<sup>199</sup> Al parecer existió comunicación entre los pintores de la ciudad de México y los de Puebla durante esa época, así lo parece insinuar el hecho de que Pascual Pérez donó un ara de plata a la cofradía de pintores de la capital novohispana. Paula Mues, “Virgen de los Gozos con el canónigo Ignacio Asenjo y Crespo” en *Pintado en México 1700-1790: Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex, 2017), 369.

<sup>200</sup> *Pleito entre pintores y ensambladores*, Archivo General de Notarías de Puebla (Not. 2, caja 109, años 1789 a 1790, Expediente 1799) s/n. Transcripción paleográfica de Antonio Córdova Durana.

<sup>201</sup> “Expediente formado”, f. 2.

probable que este logro haya sido el triunfo final de una larga batalla encabezada tiempo atrás por el mismo Zendejas y sus contemporáneos, siendo Manuel López Guerrero el único de este grupo que alcanzó a consolidarlo y disfrutarlo, quien en un papel llamado *Para estos lances sirve la imprenta* se quejaba amargamente de los tiempos pasados en la siguiente forma:

Dura todavía la memoria de la humillación en que este Ilustre Ayuntamiento tuvo a los artesanos en aquellos tiempos bárbaros en que con los pesos se adquiría el derecho de gobernar a los pueblos, por medio de las varas vendibles y renunciables. Para eterno oprobio de aquella Edad de Hierro vimos a los dos inmortales Coras, a los Magones, a los Zendejas, y a otros artistas ilustres, confundidos y adocenados con los doradores, tintoreros y almonederos; y si aquellos a pesar de la nobleza de su profesión se vieron tan mal parados, ¿qué sería de los otros? Las elecciones anuales de alcalde y vedor, los exámenes para poner talleres públicos, el Ángel del Viernes Santo y otras mil socialiñas, al paso de que los empobrecían los exasperaban por el tono desdeñoso y altivo con que han sido tratados por la célebre Comisión llamada Fiel Ejecutoría, cuyas boletas para sacar el Ángel cada gremio se pusieron aún en el año pasado, con la amenaza de cárcel y multa antes de saber la contumacia del Alcalde.<sup>202</sup>

La mención que López Guerrero hace de Zendejas nos muestra la importancia y el respeto que a principios del siglo XIX le profesaba un colega que lo había conocido en vida y al que, probablemente, reconocía como cabeza del arte que ejercía. La concepción liberal del arte de la pintura debió haber sido una de las preocupaciones fundamentales de Miguel Jerónimo Zendejas, quien, muy posiblemente, es mencionado dentro de la lista en primer lugar, no sólo por ser cabeza del taller más prestigiado de la ciudad, sino porque fue el líder intelectual de los pintores, mismos que en la segunda mitad del siglo XVIII le profesaban respeto. Si bien es imposible argumentar con bases sólidas esta propuesta, el perfil de ávido lector que confiere Olivares a Zendejas, ya mencionado anteriormente, así como las posibilidades de que haya conocido y utilizado en sus obras los tratados de Juan Antonio Palomino<sup>203</sup> y

---

<sup>202</sup> Citado en Pérez Salazar, "Historia de la pintura", 99.

<sup>203</sup> Enríquez, *Un almacén*, 231.

Andrea Pozzo,<sup>204</sup> lo configurarían como el adalid perfecto que enarbolara las teorías y los ideales de toda una generación de artistas. Ello sin contar la serie de relaciones que entabló con intelectuales y hombres poderosos gracias a su trabajo como pintor y que debieron haber contribuido a su formación intelectual y artística.

Finalmente, ya que se ha tocado el tema de la supuesta buena relación que mantenían los pintores con los doradores, ensambladores y escultores, me gustaría señalar una obra realizada por Zendejas en la que aborda el tema de la liberalidad de la escultura. En la sacristía de la parroquia de Santiago, en la ciudad de Puebla, existe un gran lienzo alegórico cuyo título es *San José patrono de los escultores* (**Img.26**). En la obra se observan dos grandes planos: el celeste y el terreno. San José aparece en el plano celestial, mientras que en el plano terrenal se encuentran las representaciones de los santos Claudio, Sinfiriano, Simplicio, Nicostrato y Casterio, mártires de los primeros años del cristianismo que se dedicaron a la labor de la escultura y que fueron condenados a muerte por negarse a esculpir las efigies de ídolos paganos.<sup>205</sup> Los cinco santos se presentan, en el cuadro, fabricando las partes de un retablo o un ciprés cuyos estípites lo delatan como obra propia de la segunda mitad del siglo XVIII, dándonos una idea del funcionamiento y la repartición de labores dentro de los talleres de retablistas en esta época.

Como se mencionó, esta obra se encuentra en la parroquia del barrio de Santiago, enclave geográfico de la ciudad de Puebla que fungió como sede de escultores y ensambladores indígenas popularmente denominados “Santiagueros”.<sup>206</sup> Franziska Neff ha observado que, para la segunda mitad del siglo XVIII, en el barrio estaban establecidos los talleres de los escultores Pablo Antonio Palacios, José Flores y el de los hermanos caciques Mario Antonio y José Antonio Cabello; del primero de ellos se tiene constancia que en 1773 fue elegido diputado de la cofradía del Santísimo Señor Sacramentado de la parroquia de San Sebastián y que en 1773 y 1774 ocupó el cargo de alcalde del gremio de ensambladores.<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> Esta hipótesis es propuesta y desarrollada en el capítulo tercero de este trabajo.

<sup>205</sup> Otra representación novohispana de los mencionados santos se encuentra en el museo de Davenport. Consultar: Luisa Elena Alcalá, “Los cinco Entalladores de Panonia”, en *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex, 2017), 255.

<sup>206</sup> Olivares, *Álbum*, 22-24.

<sup>207</sup> Neff, “La escuela de los Cora”, 75.

El poder político de los hermanos caciques, así como el papel desempeñado por Martín Antonio como alcalde del gremio de ensambladores, permiten atribuir a ellos el encargo del lienzo firmado por Zendejas para la iglesia de su barrio, probablemente, entre los años de 1773 y 1774, cuando el mencionado ensamblador se desempeñaba como la máxima autoridad del gremio. Amén de lo ya referido, la calidad del lienzo muestra una plena madurez en el pincel del artista, propia de su producción en la séptima década del siglo XVIII.

Además de los aspectos generales ya mencionados, la obra en cuestión presenta un guiño vinculado a una empresa reivindicadora que los escultores habían emprendido en el pasado: la búsqueda por el reconocimiento de la liberalidad de su trabajo. En el año de 1754, los indios caciques José Joaquín de Ayala, maestro escultor, tallador y ensamblador y Manuel Ramos, maestro escultor, tallador y dorador entablaron una denuncia contra Juan García, carpintero de lo blanco, por intentar obligarlos a examinarse en el oficio de la carpintería. Los escultores expresaron que esto era imposible debido a que su arte era una profesión liberal y no mecánica como se consideraba a la carpintería.<sup>208</sup> Entre los argumentos esgrimidos para dicha consideración señalaban la relación entre la escultura y la pintura bajo los siguientes términos:

A vista de esta monstruosidad no admirará que intentasen como también intentaron la otra igual de que las muy nobles muy liberales artes de ensamblar y tallar, sujetos hoy regula dos al dibujo, y por eso legítimamente hermanados con la nobilísima pintura según lo que de ellas han escrito y el insigne y moderno en sus diálogos, se sujetasen al examen de los carpinteros y a su gremio, cuyo oficio notoriamente material por solo que los artes de ensamblar y tallar se ejecutan en madera, como si las obras de artes nobles se sujetasen a la vileza de la materia.<sup>209</sup>

En el referido cuadro de la sacristía de Santiago se observa como un pequeño angelito muestra a San José el dibujo de un ciprés o baldaquino, obra que aparentemente es la que se

---

<sup>208</sup> José María Lorenzo Macías, “De mecánico a liberal. La creación del gremio de “las muy nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar” en la ciudad de Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, número 6 (enero-abril 2006), 44.

<sup>209</sup> Macías, “De mecánico a liberal”, 56.

encuentran ejecutando, en el plano terrenal, los mencionados santos escultores. El Niño Jesús, que es llevado en brazos por San José, apunta con un compás el plano de la obra al tiempo que voltea a ver a su padre. El detalle de la representación del compás sostenido por el divino infante resulta sumamente revelador y nos habla de la cultura que ostentaban tanto el pintor como los comitentes de la obra, puesto que –como lo señala Javier Portús– en la tradición hispana este objeto se utilizó como un “instrumento reivindicativo” de las profesiones cuya liberalidad estaba puesta en duda, especialmente en los gremios de carpinteros, puesto que su uso alude a la medida y a las matemáticas, es decir, a la razón y al intelecto propios de las artes nobles.<sup>210</sup>

Con el mencionado gesto, pareciera que el mismo Cristo pondera e inspira el trabajo intelectual de los santos artistas para que este sea aprobado por el alcalde celestial de los escultores y ensambladores: el mismísimo patriarca San José, quien, como se asiente en los evangelios, desempeñó el oficio de carpintero. El cuadro podría haber pertenecido a alguna cofradía establecida por dicho gremio en el templo de Santiago, cabeza religiosa del barrio de los santiagueros, aunque no se ha localizado documentación que permita ahondar en dicha idea.

A través del noble arte de la pintura, que se relaciona con la escultura gracias al ejercicio del dibujo, se generó un alegato visual que notoriamente hacía énfasis en la liberalidad de los escultores y ensambladores que habían promovido los caciques indígenas del barrio de Santiago. Probablemente, Mario Antonio y José Antonio Cabello, recordando la empresa de Manuel Ramos y Joaquín de Ayala, buscaron que el maestro Zendejas, erudito experto en pintura y discursos alegóricos, hiciera énfasis en el reconocimiento de la nobleza de sus artes. Miguel Jerónimo, quien llevó el encargo de manera exitosa, no debió de haber sido ajeno a estas inquietudes, pues mantuvo una lucha similar por el ennoblecimiento de la pintura. Pese a que la liberalidad de los pintores, según parece, fue más reconocida socialmente que la de los escultores,<sup>211</sup> el intento de congregarlos bajo la figura de un gremio

---

<sup>210</sup> Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España* (España: Museo del Prado, 2016), 122-125.

<sup>211</sup> Esto se insinúa por la estrategia de los mencionados escultores, consistente en hermanar su arte con el de la pintura para lograr ser reconocidos como artistas liberales.

y las obligaciones con el Ángel del Viernes Santo demuestran que la batalla de la pintura angelopolitana no estaba ganada del todo. Finalmente, hay que entender este cuadro como un gesto de simpatía y agradecimiento de Zendejas –y de los pintores a los que aparentemente él representaba– hacia el grupo de escultores y ensambladores, mismos que, al momento de la contratación de retablos y otras obras de gran carácter, velaban por los intereses y pagos de los artistas del pincel, como bien lo estipula el aquí estudiado caso de 1799.

### *1.2.8 Zendejas y el 1808 novohispano*

Como ya es bien sabido en la historiografía, el año de 1808 marcó una gran fractura en el imperio español, desencadenando toda una serie de problemáticas que tendrían como consecuencia el estallido de los movimientos de insurrección novohispana de 1810, misma que desembocó en la proclamación de la independencia mexicana en 1821. La abdicación de Carlos IV a favor de su hijo Fernando VII y la inmediata imposición de José Bonaparte como rey de España por parte de Francia fueron circunstancias que atemorizaron a la Puebla de principios del siglo XIX. El 11 de junio de 1808 el cabildo de la ciudad se reunió con el polémico intendente de Puebla Manuel de Flon para discutir la noticia de la abdicación de Carlos IV y el acenso al trono de Fernando VII, acordando la preparación de la tradicional ceremonia de jura que normalmente se efectuaba con cada llegada de un nuevo rey. Poco más de un mes, el 18 de julio, llegaron las noticias de la invasión napoleónica y de la usurpación de José Bonaparte. La angustia, en pocos días, se convirtió en expresiones de júbilo y algarabía populares, pues entre las 12 y 1 de la tarde del 31 de julio llegó un pronunciamiento que afirmaba “el triunfo de las invencibles armas españolas contra la perfidia de los franceses”.<sup>212</sup> A las 10 de la noche de ese día alrededor de 8,000 personas salieron a la calle para festejar el triunfo español con tambores, música y cohetes, logrando el permiso de acceder a las torres de la Catedral para tocar las campanas en señal de celebración, mismo acto que se replicó en los conventos y templos de la ciudad.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Efraín Castro Morales, *La Independencia en la región de Puebla* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010), 41

<sup>213</sup> Castro, *La Independencia*, 38-41.

El 29 de agosto de ese mismo año se comenzaron las fiestas de la jura del rey Fernando VII. Para dicho evento, se comisionaron tres tablados de madera: uno pagado por el cabildo episcopal abajo del balcón principal del palacio episcopal, otro en la plazuela del Espíritu Santo fabricado por el célebre arquitecto Antonio de Santa María Incháurregui y, finalmente, el principal puesto en la plaza mayor y costeadado por el Ayuntamiento, de cuya fábrica se encargó el mismísimo Miguel Jerónimo Zendejas. La descripción del aparato efímero realizado por el pintor es la siguiente:

Estaba rodeado por una balaustrada y tenía en su fachada principal un arco triunfal de dos cuerpos. En el primero se representaron cuatro columnas de pórfido, de orden corintio, que flanqueaban un dosel de damasco donde estaba colocada una pintura que representaba a Fernando VII, cubierta por un cortinaje que debería correrse en el momento de la proclamación, abajo de ella una mesa cubierta de terciopelo carmesí y galón de oro. El segundo estaba formado por dos pilastras, al centro el escudo de la ciudad y abajo un mote latino. Los espacios entre las columnas del primer cuerpo y a los costados, se adornaron con pequeñas pinturas ovales de “emblemas o jeroglíficos”, cada una con su lema latino y un soneto alusivo a la escena representada, que aludían a los acontecimientos y al nuevo monarca, pinturas que también se situaron en los barandales del frente y los lados, pero aquí con octavas y décimas, de dudoso valor literario.<sup>214</sup>

Cabe destacar que el uso de columnas corintias de “pórfido” (piedra) hace eco de la estética neoclásica, cuya impronta comenzaba a calar en los poblanos a través del entonces inacabado ciprés de la catedral de Puebla, trazado por Manuel Tolsá.<sup>215</sup> La celeridad con la que se debió haber terminado tan majestuoso monumento bien puede indicar que, en 1808, el taller de Zendejas seguía teniendo una gran cantidad de aprendices y oficiales trabajando en pos de terminar las obras en el momento estipulado, aunque también es factible que para la factura del aparato efímero se hayan reutilizado elementos de otros arcos y piras anteriores. La activación teatral del monumento ejecutado por Zendejas fue un montaje emotivo que

---

<sup>214</sup> Castro Morales, *La independencia*, 44-45.

<sup>215</sup> La intromisión de elementos vinculados con el gusto neoclásico se deja ver en otras obras de Zendejas, como la serie de la vida del beato Sebastián de Aparicio hecha en 1809 para la capilla de la Conquistadora en el templo de san Francisco. En dicho conjunto, Zendejas representó enmarcamientos marmóreos para asentar las inscripciones que explican los pasajes, esto en contraste a las rocallas utilizadas en la primera de las series de la vida del beato y que también están atribuidas a dicho pintor.

incluyó al alferez, los alcaldes ordinarios y regidores, el intendente, los párrocos, los superiores de las órdenes religiosas, los rectores de los colegios y al jubiloso pueblo.<sup>216</sup>

En el momento estelar se pidió silencio al tiempo que el alferez ondeaba el pendón real y el gobernador de naturales el estandarte de su república, expresándose lo siguiente: “Sabed que este pendón y estandarte real levantó por el señor Fernando VII, nuestro Rey y señor natural, que Dios guarde muchos y felices años”. Inmediatamente se comenzó a gritar “Castilla, Nueva España, Ciudad de los Ángeles por el señor don Fernando VII, nuestro Rey y señor natural”,<sup>217</sup> esto al tiempo de que dos regidores recorrían el cortinaje de terciopelo para develar al pueblo la imagen, probablemente hipotética, de su nuevo monarca. Aparentemente, esta representación de Fernando VII pintada por Zendejas, la cual debió haber movido muchas pasiones debido a su buena técnica y a los ideales que simbolizaba, fue la misma que ocupó el clero secular para los festejos del cabildo y los comerciantes para una procesión y rosario efectuados en el templo del Espíritu Santo.<sup>218</sup> La celeridad de la obra y el efecto emotivo que esta, seguramente, proyectó en el público ante el desconcierto político, debieron de haber sido demandas que el acreditado pincel de Miguel Jerónimo Zendejas garantizaba a las autoridades de la ciudad, mismas que lo escogieron para hacer el templete principal de tan fastuoso acto.

En 1810, nuevamente, Miguel Jerónimo emprendería un nuevo monumento efímero para el ayuntamiento, esta vez, celebrando la entrada del nuevo virrey Francisco Xavier Venegas, quien encararía los conflictos insurgentes desatados en septiembre del mismo año. Desafortunadamente no se conserva ningún documento que pueda describir el arco encargado, la única referencia que hay en torno a él es un recibo de pago que menciona lo siguiente:

Recibí del Señor Rexidor perpetuo Dn. Ygnacio Pérez de Salazar como Comisionado para el Arco triunfal del Exmo. Señor Virrey Dn. Franco. Xavier Venegas q. pinté, la cantidad de docientos pesos, y por que Conste lo firme en esta Ciudad de la Puebla de los Angs. en doze dias del mes de septiembre de ocho sientos y dies.

---

<sup>216</sup> Castro Morales, *La independencia*, 46-47.

<sup>217</sup> Castro Morales, *La independencia*, 47.

<sup>218</sup> Castro Morales, *La independencia*, 46-51.

El pago por el arco es generoso en comparación con otras obras, pues apenas costó 25 pesos menos de lo que Zendejas cobró por los monumentales lienzos de san Juan Bautista Libres, mencionados anteriormente. Cabe destacar que el regidor perpetuo Ignacio Pérez de Salazar es el mismo personaje que, como ya se ha anotado antes, concursó en 1768 por uno de los puestos de más alto rango en los regimientos militares. Finalmente, nada se puede establecer sobre las inclinaciones políticas de Miguel Jerónimo durante estos convulsos años en los que le tocó enterarse de la insurrección iniciada apenas 4 días después de que cobrara su pago por el arco triunfal en honor al virrey Venegas. De igual modo, debió haber conocido la excomuniación dictada a los rebeldes por el obispo poblano Ignacio González del Campillo,<sup>220</sup> de quien avaluó su colección pictórica antes de ser elevado a la dignidad de prelado y con quien, seguramente, había entablado relación desde que era miembro del cabildo catedralicio. Por último, Miguel Jerónimo conoció la trágica muerte del célebre platero y pintor José Luis Rodríguez Alconedo –mismo al que el propio Zendejas había retratado en *El Almacén*– quien fue aprehendido y fusilado mientras apoyaba la causa de José María Morelos y Pavón en Apan, Hidalgo, el primero de mayo de 1812.<sup>221</sup>

El investigador Manuel Toussaint mencionó que tenía noticia de una pintura firmada por Zendejas que plasmaba el fuerte descontento que predominaba en estos años de incertidumbre, aún antes de 1808. La pintura representaba a una india ataviada con una rica camisa alimentando con su pecho a tres niños españoles, mientras que dos niños indígenas lloraban. La obra presentaba el siguiente verso:

Nunca se ha visto

Lo que aquí estamos palpando

---

<sup>219</sup> *Recibo de pago a Miguel Jerónimo Zendejas*, Libro de cuentas 32 1810-1818, Archivo Municipal de Puebla, Agradezco a la maestra Lilia Martínez y Torres por haberme notificado de la existencia del documento y por facilitarme una digitalización de este.

<sup>220</sup> Para más información de esto, consultar: Cristia Gómez Álvarez, *El alto clero poblano y la revolución de independencia 1808-1821* (México: UNAM, 1997).

<sup>221</sup> Elisa García Barragán, *José Luis Rodríguez Alconedo. Artista y patriota poblano* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1992), 94.

Los hijos propios gimiendo

y los ajenos mamando.<sup>222</sup>

La pintura antes descrita presenta la misma composición y versos de un lienzo, de pintor desconocido, que recientemente se ha expuesto en la exposición *Pinxit Mexici* (**Img.27**). Si bien la denuncia hecha en el cuadro no se puede tomar tajantemente como un posicionamiento político del pintor, especialmente porque el tópico de la madre ingrata viene del siglo XVI—como ya lo ha mencionado Jaime Cuadriello—<sup>223</sup> sí permite ver que la clientela de Zendejas abarcaba a personajes con distintas ideologías: desde el obispo González del Campillo que condenó fuertemente el movimiento independentista, hasta el desconocido comitente que encargara el cuadro descrito, quien pudo haber sido alguno de los ricos criollos que solicitaban obras al pintor y que se sentía molesto con las pocas oportunidades de gobernar y tomar decisiones por su patria.

### 1.2.9 *La muerte del maestro, 1815*

Según la narración hecha por Bernardo Olivares, Miguel Jerónimo Zendejas murió al tiempo que terminaba el emotivo cuadro de *La oración en el huerto* (**Img.28**) para el retablo —ya neoclásico— del Sagrario de la Catedral de Puebla. Si bien el texto de Olivares está cargado del romanticismo imperante en el siglo XIX, parece cierta su apreciación cuando afirma que es un “boceto o bosquejo o lo que se quiera, pero se ve en él la inspiración del artista transmitida en el lienzo y los afectos que surgieran en su ánimo cuando se encargaba de tan sublime asunto”.<sup>224</sup> Efectivamente, el cuadro pareciera inacabado, pudiéndose intuir que faltaban algunas veladuras por aplicar al lienzo. Sin embargo, resulta sumamente expresivo, más si lo comparamos con la versión anterior que hiciera del mismo tema y de idéntica composición para la parroquia de San José. La presencia de San Miguel dentro de la obra nos indica nuevamente que la fuente literaria para la realización del cuadro fue la *Mística Ciudad*

---

<sup>222</sup> Toussaint, *Pintura Colonial*, 355.

<sup>223</sup> Jaime Cuadriello, “Alegoría de la Monarquía Española con los reinos de México y Perú” en *Pintado en México 1700-1790: Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex, 2017), 424-425.

<sup>224</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1987), 98.

*de Dios*, donde se relata la presencia del arcángel después de que Cristo solicitara a Dios Padre alejar “el cáliz” por el que estaba padeciendo:

Y para el lleno de este divino decreto, estando Su Majestad en la agonía de su oración, tercera vez envió el eterno Padre al santo arcángel Miguel, que le respondiese y confortase por medio de los sentidos corporales, declarándole en ellos lo mismo que el Señor sabía por la ciencia de su santísima alma, porque nada le pudo decir el ángel que el Señor no supiera ni tampoco podía obrar en su interior otro efecto para este intento.<sup>225</sup>

La composición, que para ese momento ya era parte del repertorio común de los pintores novohispanos, resultaba muy efectiva y apegada al relato. En la versión pintada para el sagrario, Cristo aparece de hinojos y con un semblante de profunda aflicción, al tiempo que es sostenido por un ángel. En la parte superior derecha se aprecia a San Miguel sosteniendo la cruz y mostrando el “cáliz” que tiene que padecer. Gracias a este efecto es que, a través del sentido de la vista en sustitución al sentido del oído por ser muda la pintura, se logra cubrir cabalmente lo mencionado por Ágreda cuando asienta que el Arcángel fue mandado a confortar por medio de “los sentidos corporales”.

Regresando al ocaso del pintor, el 20 de marzo de 1815 el cura teniente del sagrario, Vicente Palomino (probablemente el mismo sacerdote que encargó el lienzo de la *Oración en el huerto* para dicha parroquia), dio “cristiana sepultura” al cuerpo de don Miguel Jerónimo Zendejas, quien para ese momento contaba con 91 años. Gracias a su partida de entierro sabemos que recibió los sacramentos y que fue enterrado en el templo de Santa Rosa,<sup>226</sup> lugar donde, en el remoto año de 1758, realizara la obra que catapultara su fama: la *Gloria* pintada en la bóveda del coro alto.

Parece ser que, al momento de su muerte, Zendejas dejó pendiente la ornamentación pictórica completa del mencionado retablo neoclásico de la parroquia del Sagrario, ya que el

---

<sup>225</sup> Ágreda, *Mística Ciudad*, 936 y 937.

<sup>226</sup> Libro de entierros n° 25, año de 1815, Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla (1814-1820), foja 132 v.

programa iconográfico fue completado por su hijo Lorenzo Zendejas, probable relevo del taller de su padre, con lienzos que representan *El milagro del maná en el Sinaí*, *La multiplicación de los panes y de los peces* (**Img.29**) y *La última cena*. Lorenzo Zendejas murió en 1840, sin haber obtenido la misma fama de su progenitor y maestro. Sus restos fueron enterrados en el referido convento de Santa Rosa,<sup>227</sup> donde llevaban ya quince años reposando los de su padre. Si bien con la muerte de Miguel Jerónimo Zendejas se dio por terminada una generación de pintores virreinales en Puebla, lo cierto es que el estilo impulsado e impuesto por él no murió. Así mismo, con su deceso, nació la figura mítica que sus discípulos José Manzo y José Julián Ordoñez se encargaron de construir en pos de la gloriosa historia de la pintura angelopolitana.

### 1.3 El autorretrato en la producción de Zendejas <sup>228</sup>

El aspecto físico de Miguel Jerónimo Zendejas ha llegado hasta nuestros días gracias a testimonios fidedignos que permiten poder identificar el rostro del pintor dentro de otras composiciones que él mismo ejecutó. El primer retrato fidedigno que se dio a conocer es el dibujo que José Julián Ordoñez hiciera a lápiz y que representa al pintor a la edad de 91 años; se encuentra adherido al *Álbum Artístico* de Bernardo Olivares (versión de 1855) (**Img. 30**). Según lo anotado por el autor, la obra debió haber sido un boceto o estudio preparatorio para la creación de una pintura, misma de la que Olivares no da ningún dato. El pequeño dibujo, de tenue trazo, suaves contrastes y particular naturalismo, es acompañado por una descripción en la que se explican las razones por las cuales Zendejas aparece con un trozo de tela cubriéndole parte de la cabeza:

El célebre Zendejas tomaba la paleta por la mañana cuando volvía de misa y pintaba teniendo la capa en los hombros y el sombrero puesto hasta que calentaba el día, y algunas veces se desembarazaba del sombrero y entonces se subía parte de la cabeza con la esclavina de la capa, en esta posición quiso el Señor Ordoñez representarlo.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 214.

<sup>228</sup> *El retrato simulado*, leer a Juan Luis García

<sup>229</sup> Olivares, “Álbum”, 117. Consultado en <https://archive.org/details/VaultA19800254c>

Más adelante, Olivares menciona que un dibujo similar fue el que se mandó al editor del *Álbum Mexicano* y que este lo reinterpreto mal, pareciendo su vestimenta un disfraz. Efectivamente, al observar la litografía, Zendejas aparece con lo que pareciera ser una túnica, esto sin contar que su rostro se observa más redondo y muy poco parecido al plasmado por Ordoñez.

De orígenes y paradero actual desconocidos, existe otro retrato del pintor que Francisco Pérez Salazar reprodujo en su famosa *Historia de la pintura en Puebla*, registrando que dicho cuadro era de la colección Montes de Oca (**Img.31**), de la cual nada he podido averiguar. En el retrato se observa al pintor de tres cuartos, mirando hacia el espectador y sosteniendo paleta y pinceles en mano; en la parte posterior de la figura se localiza un Cristo, haciendo alusión al tópico del pintor cristiano. La expresión contenida en el rostro logra mostrar una personalidad enérgica: las cejas arqueadas, la mirada profunda marcada por contorneadas ojeras, la nariz aguileña y los labios gruesos logran perfectamente la caracterización y singularización del afamado pintor.

Mucho se ha discutido en torno a la autoría de este retrato: mientras que Pérez Salazar lo dio a conocer como un autorretrato retocado por la mano de un desconocido pintor apellidado Toquero; Lucero Enríquez niega tajantemente que sea un lienzo salido de la mano de Zendejas, argumentado que las manos resultan demasiado toscas en comparación a lo que se puede observar en otras obras.<sup>230</sup> Pienso, sin embargo, que ninguna atribución definitiva podrá hacerse hasta que el lienzo no vuelva a salir a la luz pública. En el caso de que verdaderamente estuviéramos frente a un autorretrato, este podría interpretarse como un acto de reflexión en torno a su práctica, pues como menciona Paula Mues, el autorretratarse en el acto de pintar era una muestra de orgullo por su profesión y una manifestación de que eran “dignos de ser reverenciados y guardados en la memoria”.<sup>231</sup> Esta idea tiene concordancia al haberse comprobado que Zendejas, efectivamente, se preocupó por el asunto de la liberalidad de las artes.

---

<sup>230</sup> Enríquez, *Un almacén de secretos*, 169.

<sup>231</sup> Mues, *La libertad*, 32.

Partiendo de los dos retratos seguros del artista, me dispongo a analizar cuatro posibles autorretratos que se encuentran contenidos en obras de carácter religioso –ámbito en el que Zendejas desarrolló mayoritariamente su carrera– así como otro más dentro de una composición civil. A la par de la identificación de los retratos, también propongo una lectura sobre el carácter personal y profesional que, de sí mismo, el pintor plasma y proyecta en dichas representaciones. Los retratos por analizar serán presentados en un orden cronológico propuesto por la edad que aparenta Miguel Jerónimo en cada cuadro, ya que dos de las cinco piezas carecen de fecha.

Es necesario señalar que el “retrato disimulado”, donde se presenta al pintor –en palabras de Javier Portús– como “artista intruso”, fue bastante común en España desde la edad moderna hasta finales del siglo XVIII. Según el mismo autor, es raro el artista que tenga un autorretrato autónomo cuyo rostro no se haya localizado en otra de sus composiciones.<sup>232</sup> La mayoría de las veces, los artistas se representaban en compañía de sus poderosos comitentes, logrando con ello proyectar una imagen ventajosa de sí mismos.<sup>233</sup> También esta licencia patentizaba la cercanía y confianza que los pintores tenían con sus clientes, personajes de gran calado social. A través de estos autorretratos, dicha relación se sociabilizaba, mostrando al artista como un personaje perteneciente a ciertos círculos de poder, al mismo tiempo, hacía presente su imagen dentro de una composición ideada conceptualmente por el mismo artífice.<sup>234</sup> Cabe destacar que el mencionado impacto se buscaba de manera inmediata, puesto que estos autorretratos no poseen inscripciones o letreros que permitieran su identificación indefinida.<sup>235</sup>

Si bien para el caso de obras españolas se han propuesto gran cantidad de autorretratos dentro de composiciones historiadas, entre los cuales destacan los realizados por Juan de Flandes, Peter Paul Rubens, Vicente Carducho, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, Juan de Pareja y Francisco de Goya (entre muchos más), en los estudios de pintura

---

<sup>232</sup> Portús, *Metapintura*, 132.

<sup>233</sup> Portús, *Metapintura*, 134.

<sup>234</sup> Portús, *Metapintura*, 137.

<sup>235</sup> Portús, *Metapintura*, 138.

novohispana todavía resulta un trabajo en construcción y que está fincado mayormente en el terreno de la hipótesis. Dentro de los identificados se tiene a Baltazar Echave Orio, quien, al parecer, fue uno de los primeros artífices que se autorretrató en la Nueva España, como lo demuestran los cuadros del *Pentecostés* que se encuentra en la Pinacoteca de la Profesa y *La última cena* de la Catedral de Texcoco (**img. 32**).<sup>236</sup> También se ha comentado la probabilidad de que el sevillano Sebastián López de Artega se camuflajeara con un apóstol que observa hacia el espectador, esto dentro de su famosa obra *La incredulidad de santo Tomás* (**img. 33**).

Cristóbal de Villalpando se autorretrató en la *Apotesosis de san Miguel* de la Catedral Metropolitana (realizado entre 1686 y 1688), donde se plasmó ventajosamente en compañía del obispo y el cabildo catedralicio (**img. 34**),<sup>237</sup> según Francisco de la Maza también está retratado en la escena del *Bautismo de san Francisco*, parte de la serie de la vida del santo que mandó a Guatemala, en donde se representó cual padrino del santo introduciendo al espectador dentro de su obra (**img. 35**);<sup>238</sup> un estudio más reciente de Ivan Escamilla y Paula Mues propone que en el gran cuadro de *La vista de la plaza mayor de México* el mismo Villalpando se plasmó recibiendo del secretario particular del Conde de Galve las instrucción de pintar el impresionante lienzo.<sup>239</sup> Juan Rodríguez Juárez se autorretrató en el protagónico lienzo *La adoración de los reyes* que se encuentra en el Altar de los Reyes de la Catedral de México (**img. 36**),<sup>240</sup> dando continuación con ello a una amplia tradición de autorepresentación del pintor en escenas de la Epifanía, como lo hizo en Italia Boticelli y en España Fernando Llanos, Velázquez e, incluso, el propio Peter Paul Rubens.<sup>241</sup> A continuación de Rodríguez Juárez, se ha propuesto que el pintor José de Ibarra se representó

---

<sup>236</sup> José Guadalupe Victoria, *Baltazar Echave Orio. Un pintor en su tiempo* (México: UNAM, 1994), 212-215

<sup>237</sup> Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando* (México: INAH, 1964), 62.

<sup>238</sup> Luis Luján Muñoz, *La pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala* (Guatemala: Talleres gráficos de Edita, 1983), 9.

<sup>239</sup> Ivan Escamilla González y Paula Mues Orts, “Espacio Real, espacio pictórico y poder: Vista de la Plaza Mayor de México de Cristóbal de Villalpando” en Cuauhtémoc Medina (coord.) *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte Francisco de la Maza* (México: UNAM, 2006) 199.

<sup>240</sup> Mues, *La libertad*, 34-35.

<sup>241</sup> Portús, *Metapintura*, 133-134.

así mismo como Pedro Fabro dentro de la serie de retratos de fundadores de la Compañía de Jesús, que se resguarda en el Museo Nacional del Virreinato (**img. 37**).<sup>242</sup>

Según José María Roa Barcena, hacia mediados del siglo XIX se tenía la idea de que Miguel Cabrera se había autoretratado con toda su familia en el lienzo de *San Ignacio predica desde la cárcel de Alcalá*;<sup>243</sup> este dato no ha sido ahondado por la historiografía que habla acerca del artista y de la serie en específico.<sup>244</sup> Guillermo Tovar y de Teresa parece haber retomado la idea proponiendo una identificación incorrecta en el lienzo de *San Ignacio de Loyola en Salamanca*.<sup>245</sup> En últimas fechas, se propone que el personaje de tez ligeramente tostada que invita a un espectador de espaldas a contemplar a san Ignacio encarcelado, podría ser Cabrera, quien se auto representó como intermediario entre el observador y la escena, declarándose así mismo como el creador y vehículo por medio del cual el fiel podía contemplar el pasaje (**img. 38**).

En el caso poblano, probablemente uno de los primeros autorretratos se encuentre en el lienzo que representa *El patrocinio de Nuestra Señora de Valicella*, mismo que debió presidir el altar mayor del templo oratoriano de la Concordia y que actualmente se encuentra en la sacristía. El dibujo sumamente marcado, los fuertes contrastes y la paleta de cromatismo intenso, permiten atribuir la obra al flamenco Diego de Borgraf, quien pareciera haberse representado a si mismo en la parte inferior izquierda bajo el amparo de la Virgen (**img. 39**). El hecho de que sea el único personaje civil dentro de la composición y de que el oratorio es una fundación edificada con capitales eclesiásticos<sup>246</sup> (lo cual descartaría el retrato de algún

---

<sup>242</sup> Paula Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados”, (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte: UNAM, 2009), 372-373.

<sup>243</sup> Citado en: Alejandro Hernández García, “Pinturas para ejercitar el alma. Apuntes para la historia de la pinacoteca de la Profesa y el núcleo *Casas de Ejercicios*” (Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte: Unam, 2017), 37.

<sup>244</sup> El gran estudio de Abelardo Carrillo y Gariel en torno al pintor no lo menciona, tampoco la investigación que en torno a la serie hizo Verónica Zaragoza. Revisar: Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera* (México: INAH, 1966) y Verónica Zaragoza, “Vida de san Ignacio de Loyola (1757), serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo” (Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte: UIA, 2012).

<sup>245</sup> Guillermo Tovar, *Miguel Cabrera, Pintor de cámara de la Reina Celestial* (México: Grupo Financiero Invermexico, 1995) 64.

<sup>246</sup> Agradezco profundamente a Alejandro Serrano la información en torno al oratorio filipense de Puebla, misma que se verá reflejada en un próximo y sugerente trabajo de tesis.

poderoso protector o donante) permite sugerir esta identificación, misma que es reforzada al observar que dicho sujeto concuerda con la breve descripción física que de Borgraf se hizo cuando pasó a Indias con la corte del obispo Juan de Palafox: “La barba hundida, blanco y bajo y abultado de rostro”.<sup>247</sup>

Anteriormente he propuesto la presencia del autorretrato de José Rodríguez Carnero como una de las personas civiles que testimonia los influjos del rosario (**img. 40**) dentro de la monumental composición titulada *La institución del rosario*, la cual se encuentra en el testero de la capilla de Nuestra Señora del Rosario en Puebla.<sup>248</sup> Cabe destacar que esta imagen recuerda sutilmente al ya mencionado autorretrato de Villalpando, en la sacristía de la Catedral Metropolitana. Por su parte, Jaime Cuadriello identificó a José Joaquín Magón (**img.41**) como el mulato que, de espaldas al espectador, contempla devoto y orgulloso su propia creación dentro del lienzo *El patrocinio de Nuestra Señora de la Merced* que se encuentra en el templo de la Merced, Atlixco.<sup>249</sup>

Para el caso que aquí se estudia, pareciera que Miguel Jerónimo Zendejas fue el pintor que más licencia tuvo para autorretratarse, lo cual habla de la magnífica relación que estableció con sus patronos y clientes. El primero de sus retratos se encuentra en un lienzo que conjuga varias escenas de la pasión de Cristo y que cuelga en la capilla de la Soledad, contigua a la parroquia de San Juan Acatzingo (**Img.42**). En la escena que representa el juicio de Cristo por Pilatos, sobresale, de entre la multitud que abuchea a Jesús, el rostro notoriamente más grande de un personaje que voltea a ver al espectador. Las facciones de este individuo corresponden a las presentadas en él polémico retrato retocado o pintado por Toquero; también encaja con la escueta descripción física que se hizo de Zendejas en el ya referido documento militar de 1765, donde se menciona que es de pelo castaño, ojos “pardos” y trigüeño de color. Probablemente este retrato fuera realizado alrededor de 1764, año en el que aparece como cofrade en el mismo pueblo de Acatzingo. Aunado a ello, en el retrato

---

<sup>247</sup> Descripción citada en: Fernando Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos* (México: Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, 2001), 82.

<sup>248</sup> Alejandro Julián Andrade Campos, “Apuntes en torno al patrimonio escultórico y pictórico de la capilla del Rosario”, en *La Octava Maravilla del Nuevo Mundo* 8edición facsimiliar) (en prensa).

<sup>249</sup> Jaime Cuadriello, “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790”, en *Pintado en México 1700-1790: Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex, 2017), 135.

estudiado, Zendejas presenta el rostro de una persona que fácilmente podría alcanzar entre los 35 y 40 años, misma que es perceptible tanto en su abundante cabello negro como en sus rasgos maduros pero firmes.

La razón de haberse representado dentro de la muchedumbre que exige a Pilato la crucifixión de Cristo obedece a una posible variante del tópico del pintor cristiano. Como buen creyente, Zendejas tuvo conciencia de que su condición humana y, sobre todo, la mancha del pecado original que en ella subsiste, habían sido las culpables de la muerte de Cristo en la cruz, acto excelso de reivindicación para el género humano. En este autorretrato, Zendejas se equipara a los judíos que demandaron el sacrificio de Cristo en el pretorio debido a su condición humana y, por lo tanto, pecadora. Si los judíos, por la boca, pidieron la muerte de Jesús, la humanidad entera la había exigido a través del pecado original y de las faltas ejecutadas en el día a día. Con este guiño, Zendejas no sólo reconoce su condición humana dentro del paradigma cristiano, sino que, a través de dirigir la mirada al espectador, crea un puente entre pintura y realidad, invitando a los observadores a reconocerse dentro de la condenable muchedumbre que demanda la muerte de Cristo en la cruz. Este ejercicio de piedad personal podría compararse con el realizado por Nicolás Enríquez en su pequeña lámina de la *Flagelación de Cristo*, conservada actualmente en el MUNAL, misma que firmó con la siguiente declaración: *Inventa, perpetrataquete a Nicolas Enriquez anno 1729* (Inventó, perpetró Nicolás Enríquez año 1729), Con esta declaración, Enríquez –al igual que Zendejas con su autorretrato– asume la responsabilidad por la muerte del hijo de Dios. Como bien lo ha mencionado Clara Bargellini para el caso de Enríquez, este tipo de actos no sólo manifestaban una culpa cristiana de carácter colectivo, también pretendían mover a la contrición, tanto al hacedor como al receptor.<sup>250</sup>

El segundo probable autorretrato del pintor fue identificado por Jaime Cuadriello y anotado por Lucero Enríquez en el libro *Un almacén de secretos*.<sup>251</sup> En el lienzo de *La imposición de la mitra a San Agustín* (**Img. 43**) –perteneciente a una serie del mismo santo albergada en el museo de Santa Mónica– se alcanza a divisar, detrás de la figura del obispo, un rostro que nuevamente voltea a ver al espectador y que corresponde a las características

---

<sup>250</sup> Clara Bargellini, “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos” en *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM, 2006), 217-218.

<sup>251</sup> Enríquez, *Un almacén de secretos*, 161-162.

faciales propuestas para el artista. La serie presenta la fecha de 1773, por lo tanto, Zendejas tenía para ese entonces la edad de 49 o 50 años, misma que es congruente con la que aparenta el personaje retratado, quien presenta el rostro más abultado y ausencia de cabello.

Si en el primer retrato Zendejas se presenta como pintor cristiano, en este se proyecta como pintor de la corte episcopal. La posición que ocupa Zendejas detrás de la figura del obispo lo hace figurar como uno de sus cercanos y protegidos. Se ha propuesto que el prelado que aparece delante del pintor pueda ser Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu,<sup>252</sup> aunque sus facciones no encajan del todo con las del cuadro, puesto que el personaje no presenta el rostro afilado y la pronunciada nariz aguileña, características que caracterizan al prelado. Otra cuestión: para este año ya gobernaba la silla episcopal Francisco Fabián y Fuero, cuyo rostro no tiene nada que ver con el de la pintura mencionada, pudiéndose creer que es la representación genérica de un prelado. La posición social dentro de la que se autorretrató permite al pintor ostentar la mirada firme y segura que proyecta en esta obra, ya que, a través de este gesto, Zendejas hace alarde de los círculos que frecuentaba y dentro de los cuales convivía gracias a la valía de su noble profesión.

El siguiente personaje pintado por Zendejas que podría ser un autorretrato se encuentra en el lienzo del *Patrocinio de San Felipe Neri*, el cual es parte de una serie de este santo que se conserva en el templo de la Concordia (**Img.44**). En dicho cuadro, se observa a un hombre anciano en posición frontal dirigiendo la mirada al espectador y portando una capa y un pañuelo anudado al cuello, como el mismo Zendejas está representado en el probable cuadro de Toquero y en los dos autorretratos mencionados anteriormente. Las facciones que presenta el personaje concuerdan con las ya descritas anteriormente: cejas arqueadas, ojos profundos y con marcadas ojeras, nariz aguileña y labios gruesos, lo cual permite identificar el rostro del personaje con el del pintor, esta vez más cercano –por edad– al retrato póstumo realizado por Julián Ordoñez. Debido a la vejez presentada por el personaje, considero que la realización de este cuadro debe fecharse alrededor de 1800, cuando el pintor contaba con los 76 años.

---

<sup>252</sup> Enríquez, *Un almacén de secretos*, 161-162.

En esta obra, Zendejas se vuelve a colocar entre un circuito de hombres poderosos, como lo aparenta el hombre de peluca blanca que se encuentra junto a él. Este autorretrato se podría plantear, nuevamente, como una proyección de sus circuitos clientelares y de sus relaciones con las altas jerarquías de la ciudad. Sin embargo, la gestualidad que presenta la única mano visible de Zendejas pareciera aludir al acto de la prédica, por lo que me permito proponer que, en este autorretrato, Miguel Jerónimo está haciendo una reflexión teórica de su quehacer pictórico y se está presentando frente a sus observadores bajo el tópico del pintor como mudo predicador. El viejo tópico de la pintura como prédica muda no era ajeno al círculo intelectual dentro del cual se desarrolló el pintor: el IV Concilio Provincial Mexicano, en el cual participó el obispo Francisco Fabián y Fuero a quien Zendejas retrató para el cuadro de la galería episcopal de la Catedral de Puebla, se expresó de los pintores bajo los siguientes términos:

El pintor bueno en lo sagrado es un predicador mudo, alguna vez tan eficaz como el que habla, que hace más impresión en el que mira, y que su obra es más permanente y estable que la de un orador panegírico.<sup>253</sup>

Así pues, Zendejas asume y manifiesta el importante mote con el que el IV Concilio describió a los hombres dedicados a su profesión: el pintor, retratado en su propia obra, se dispone a predicar a través de sus pinceles, esta vez, y a diferencia de los sacerdotes, utilizando la vista y no el oído como mecanismo para poder comunicar su mensaje a los espectadores. El ejercicio de conciencia en torno a la importancia de su labor se manifiesta a través de la pintura, misma que, según el mencionado concilio, es libro mudo que enseña la verdad e instrumento donde se conserva la tradición.<sup>254</sup> A través de la propuesta expresada en el último apartado de este capítulo biográfico, se argumentan las múltiples posturas que mantuvo Zendejas y desde las cuales, por medio de la pintura, reflexionó sobre su profesión y su papel dentro de la sociedad, demostrando, con este ejercicio, su culto perfil, por el que fue

---

<sup>253</sup> Luisa Zahino Peñafort (recopiladora), *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999), 279.

<sup>254</sup> Zahino, *El Cardenal Lorenzana*, 279.

reconocido por colegas y discípulos como el líder de toda una generación y gloria de la pintura poblana.

Otro de los autorretratos se encuentra dentro de una representación de la *Divina Peregrina Refugio de los Pecadores*, advocación mariana que, probablemente, se desarrolló en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII como parte de las estrategias evangelizadoras de los franciscanos de Propaganda Fide, quienes fueron promovidos por el arzobispo Manuel Rubio y Salinas y los obispos de Puebla y Oaxaca, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y Buenaventura Blanco, respectivamente.<sup>255</sup> Esta obra que se encuentra en colección particular<sup>256</sup> es, junto con otro lienzo resguardado en la casa cural de la parroquia de Acatzingo, uno de los dos trabajos en que Zendejas se ocupó de dicha advocación mariana.

La composición de esta *Divina Peregrina* es regida por la figura de la Virgen con el Niño Dios en brazos, misma que con una lanza cruciforme ataca a un demonio de siete cabezas –representación de los pecados capitales– las cuales engullen ferozmente a siete sujetos. La testa nombrada con el mote de “envidia” devora a un personaje cuya nariz aguileña, rostro afilado y cabeza calva recuerdan la fisonomía de Zendejas, aunque en esta ocasión se haya pintado con barba (**img. 45**). Que el pintor probablemente se representara atacado por la envidia responde a un tema común dentro de la vida de los artistas, pues es sabido que los que cobraban éxito pronto eran sujetos a las intrigas y malos deseos de sus colegas menos afortunados.<sup>257</sup> Basta recordar, para el caso de Zendejas, el mencionado gesto del “Tata Nicolaito” –el pobre pintor de almas de la Virgen que menciona Olivares– quien con un dejo de envidia exclamaba que con buenos colores podría igualar a Zendejas.

Finalmente, en las representaciones de corte profano, Lucero Enríquez ha propuesto que bajo la figura del Cronos que se posa en la famosa composición denominada *La alacena*,

---

<sup>255</sup> Nelly Sigaut, “La Divina Peregrina en la evangelización del norte”, consultado del 10 de mayo del 2020 en [https://www.colmich.edu.mx/files/ceh/nelly/publicaciones/pdf/maria\\_y\\_lacobus\\_.pdf](https://www.colmich.edu.mx/files/ceh/nelly/publicaciones/pdf/maria_y_lacobus_.pdf)

<sup>256</sup> Agradezco enormemente a Jaime Cuadriello la noticia del cuadro, así como la insistencia de que el pintor se encontraba autorretratado en él. Tenías razón.

<sup>257</sup> Para más información de ello, consultar: Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (España, Cátedra, 2015), 227-230.

se encuentran los rasgos de Miguel Jerónimo Zendejas, quien firmó la obra en 1797. La mencionada autora argumenta que el personaje representa a un Cronos-San Jerónimo, este último identificado gracias al reloj de arena, los libros apilados en el piso y los folios sobre él que hacen las veces de cueva eremítica (**img. 46**). También refiere que cumple con todas las condiciones de retrato al estar el personaje viendo al frente, aislado y con una fisonomía individualizada, amén de que la supuesta representación como san Jerónimo apelaría al segundo nombre de pila del pintor.<sup>258</sup> Aunque no es clara la razón por la que Zendejas se pensaría como el dios del tiempo y resulta bastante singular que un artista de su condición se representara de una manera tan poco decorosa (desnudo y sólo con un modesto paño cubriéndolo), es necesario reconocer que sí existe una similitud entre el rostro de este personaje y el del pintor. Juzgo necesario discutir, en un futuro, en que piezas si hubo una intención, por parte de los artistas, de autorretrarse y en que otras simplemente se usaron a sí mismos como modelos, dado que cumplían con las condiciones fisonómicas del personaje a representar.

Hasta aquí llega la nueva propuesta biográfica construida a partir del entramado de documentos y obras. Después de haber dado un repaso por la vida del artista, toca entender las redes clientelares que este tejió gracias a su talento y habilidades sociales. Para analizar el verdadero fenómeno de mercado que significó Zendejas, mismo que lo encumbró en vida, se utilizará el concepto de gusto, aplicándose para el clero secular de la segunda mitad del siglo XVIII, quien fuera su máximo cliente.

---

<sup>258</sup> Enríquez, *Un almacén*, 252-253.



**Img 1.** José Joaquín Magón, *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús y las cuatro partes del mundo*, Archivo Histórico y Museo de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús, ciudad de México



**Img. 2** Vicente Talavera, *Jerónimo Pérez*, 1731, Museo Universitario Casa de los Muñecos, BUAP.



**Img. 3** José de Priego, *Nuestra Señora de Ocotlán*, ca. mediados del siglo XVIII, San Jerónimo Caleras, Puebla.



**Img. 4** Gregorio José de Lara, *Visión de Patmos- Tenochtitlan*, mediados del siglo XVIII, Templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca.



**Img. 5** Miguel Jerónimo Zendejas, *El patrocinio de la Virgen*, 1754, Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca.



**Img. 6** *Patrocinio de San José*, 1754, Parroquia de Tamzulapa, Oaxaca.



**Img. 7** Miguel Jerónimo Zendejas, *José Fernández de Villanueva Alonso del Linaje y Veytia*, 1758, Museo Universitario casa de los Muñecos, BUAP.



**Img. 8** Miguel Jerónimo Zendejas, *Domingo José Gandare Apreza y Moctezuma*, 1758, Museo Universitario casa de los Muñecos, BUAP.



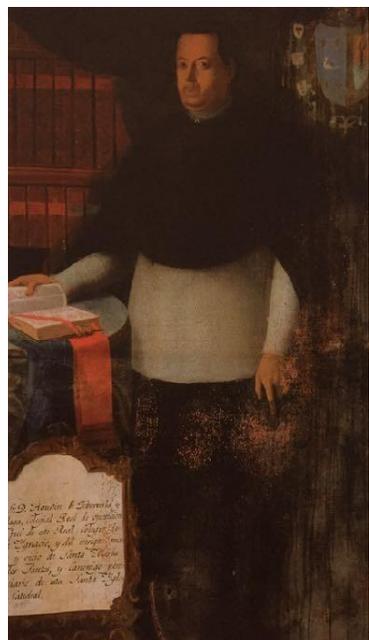
**Img. 9** Miguel Jerónimo Zendejas, *Antonio Joaquín Rivadeneyra y Barrientos*, 1758, Museo Universitario casa de los Muñecos, BUAP.



**Img. 10** Miguel Jerónimo Zendejas, *Francisco Javier Rodríguez Calado*, 1758, Museo Universitario casa de los Muñecos, BUAP.



**Img. 11** Miguel Jerónimo Zendejas, *Andrés Xavier Uriarte y Larrasquito*, 1758, Museo Universitario casa de los Muñecos, BUAP.



**Img. 12** Miguel Jerónimo Zendejas, *Agustín de Echaverría y Orcolaga*, 1758, Museo Universitario casa de los Muñecos, BUAP.



▲ **Img. 13** Miguel Jerónimo Zendejas, *Antonio Marín Rojano y Mudarra*, 1758, Museo Universitario casa de los Muñecos, BUAP.

► **Img. 15** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Alegoría del alma Cristiana con San Ignacio*, segunda mitad del siglo XVIII, Museo de El Carmen, México.



▲ **Img.14** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Ignacio de Loyola*, Museo de Arte Religioso Ex convento de Santa Mónica.





▼ **Img. 16** Francisco Muñoz, *Vero retrato de la Verónica de Jaén*, 18 de febrero de 1771, colección particular.



▲ **Img. 17** Miguel Jerónimo Zendejas, *Nuestra Señora del Carmen*, 31 de enero de 1771, Museo de Denver. ▼ Detalle.





**Img. 18.** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Visitación*, 1787, Parroquia de San Juan Bautista Libres.



◀ **Img. 19** Miguel Jerónimo Zendejas, *El bautismo de Cristo*, 1787, Parroquia de San Juan Bautista Libres.



▲ **Img. 20** Miguel Jerónimo Zendejas, *El Bautismo de Cristo*, 178\_, Parroquia de la Santa Cruz, Puebla.



◀ **Img. 21.** Miguel Jerónimo Zendejas, *El Bautismo de Cristo*, siglo XVIII, Parroquia de San Francisco, Acatepec.



◀ **Img. 22** José Julián Ordoñez, *San Juan Nepomuceno*, siglo XIX, Casa de los Redentoristas, Puebla.

▼ **Img. 23** Francisco Castillo, *Patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe sobre los estudiantes de artes*, 1788, Museo Universitario Casa de los Muñecos.



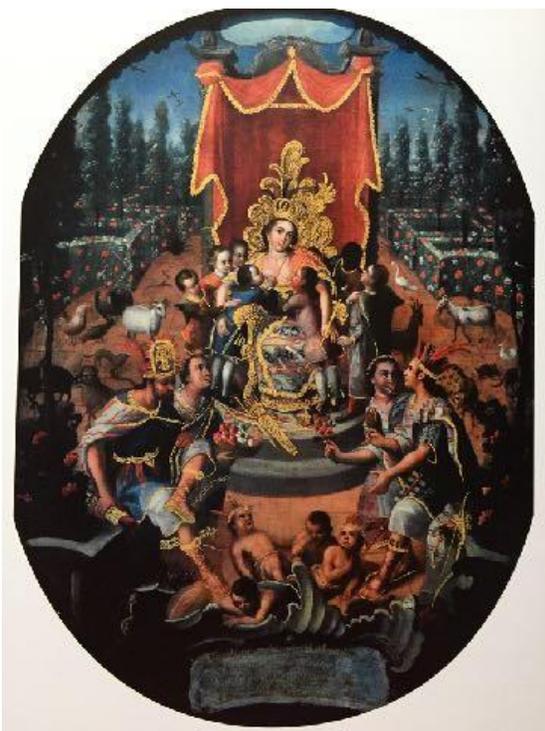
◀ **Img. 24** Manuel López Guerrero, *San José de Calasans de la Madre de Dios*, siglo XIX, Museo Universitario Casa de los Muñecos.



▲ **Img. 25** Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt, *Alegoría de los Sacramentos*, ca. 1770, Bautisterio de la parroquia de San Juan Acatzingo.



◀ **Img. 26.** Miguel Jerónimo Zendejas, *San José patrono de los escultores*, ca. 1780, Templo de Santiago, Puebla.



**Img. 27** Autor desconocido, *Alegoría de América*, siglo XVIII, colección particular.



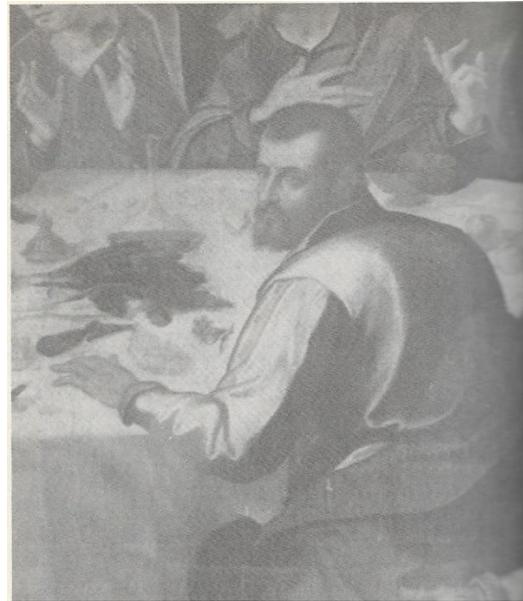
**Img. 28** Miguel Jerónimo Zendejas, *La oración en el Huerto*, 1815, dependencias de la Catedral de Puebla.



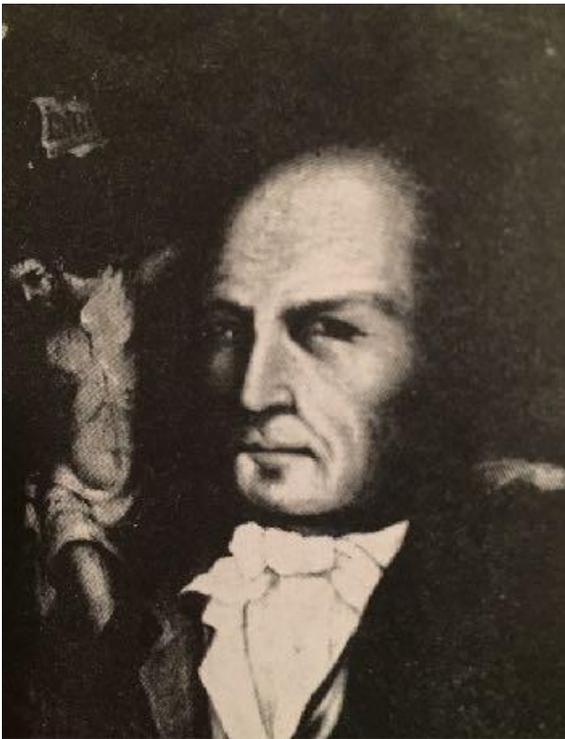
**Img. 29** Lorenzo Zendejas, *El milagro del Maná*, ca. 1815, Sagrario de la Catedral de Puebla.



**Img. 30** José Julián Ordoñez, *Miguel Jerónimo Zendejas*, siglo XIX, integrado al Álbum Artístico de Bernardo Olivares Iriarte.



**Img. 32** Baltazar Echave Orio (atribuido), *La última cena* (detalle), primera mitad del siglo XVII, Catedral de Texcoco.



**Img. 31** Toquero (pintó o retocó), *Miguel Jerónimo Zendejas*, ¿siglo XVIII-XIX?, Colección Montes de Oca.



**Img. 33** Sebastián López de Arteaga, *La incredulidad de santo Tomás*, primera mitad del siglo XVII, Museo Nacional de Arte.



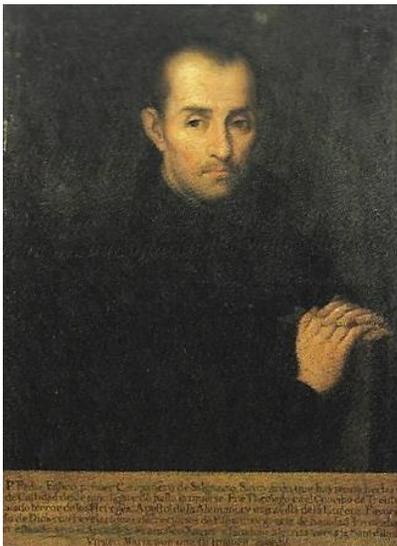
**Img. 34** Cristóbal de Villalpando, *La Apoteosis de san Miguel Arcángel* (Detalle), 1684, Sacristía de la Catedral de México.



**Img. 35** Cristóbal de Villalpando, *El bautismo de san Francisco* (Detalle), ca. 1691, Museo de Arte Colonial Antigua Guatemala



**Img. 36** Juan Rodríguez Juárez, *La adoración de los Reyes*, 1719/1720, Catedral Metropolitana de México.



**Img. 37** José de Ibarra, *Retrato de Pedro Fabro*, primera mitad del siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato.



**Img. 38** Miguel Cabrera, *San Ignacio predica desde la cárcel de Alcalá*, 1756/1757, Museo Nacional del Virreinato.



**Img. 39** Diego de Borgraf (atribuido), *El patrocinio de Nuestra Señora de Valicella* (detalle), ca. 1684, sacristía del templo de la Concordia, Puebla.



**Img. 40** José Rodríguez Carnero, *La institución del Rosario* (detalle), 1686, Capilla de Nuestra Señora del Rosario, Templo de Santo Domingo, Puebla.



**Img. 41** José Joaquín Magón, *El patrocinio de Nuestra Señora de la Merced* (detalle), 1763, Templo de la Merced, Atlixco.

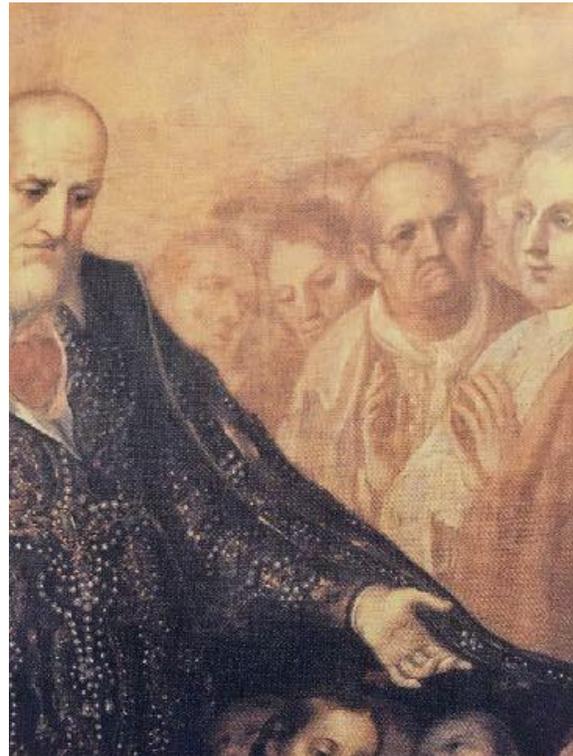


**Img. 42** Miguel Jerónimo Zendejas, *El juicio de Cristo* (detalle con autorretrato), ca. 1764, Capilla de la Soledad, Acatzingo.

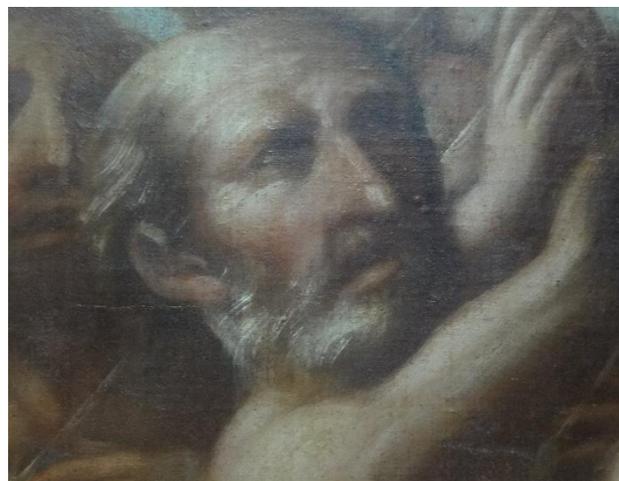


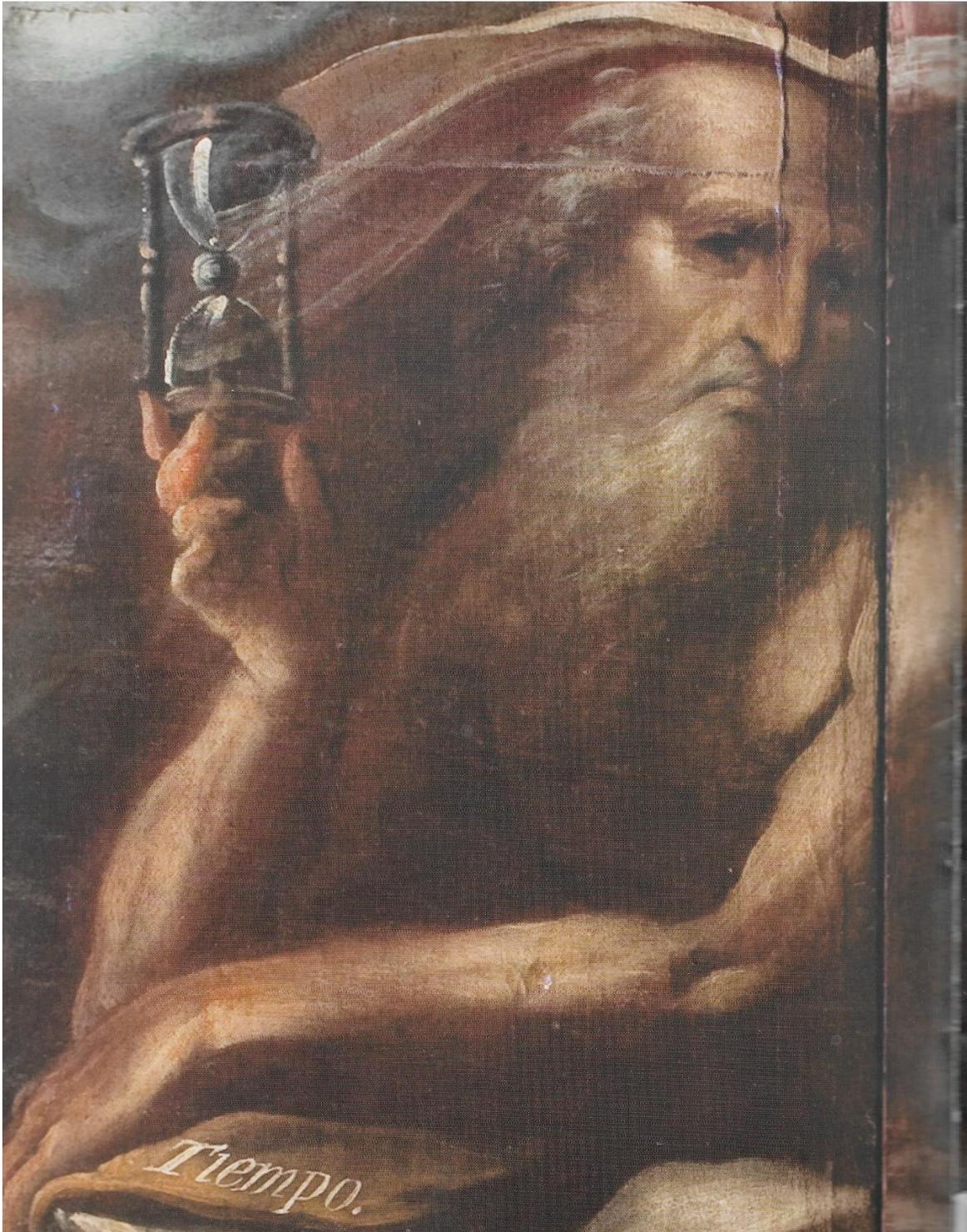
▲ **Img. 43** Miguel Jerónimo Zendejas, *La imposición de la mitra a san Agustín*, 1773, Museo de santa Mónica.

► **Img. 45** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Divina Peregrina Refugio de los Pecadores* (detalle), segunda mitad del siglo XVIII, colección particular.



▲ **Img. 44** Miguel Jerónimo Zendejas, *Patrocinio de San Felipe Neri* (detalle con autorretrato), ca. 1760, templo de San Felipe Neri,





**Img. 46** Miguel Jerónimo Zendejas, *La alacena* (detalle), 1797, Museo Nacional de Historia.



## **CAPÍTULO 2**

### **EL GUSTO CLERICAL Y PATROCINIO RELIGIOSO SECULAR EN LA PUEBLA DEL SIGLO XVIII**

## 2.1. Preámbulo

La gran cantidad de lienzos producidos por el pincel de Miguel Jerónimo Zendejas, para los antiguos territorios del obispado de Puebla, genera una serie de incógnitas ante las cuales planteo una probable respuesta a lo largo de este capítulo. Resulta peculiar la fama tan grande que alcanzó un solo artista, al grado que, prácticamente, opacó a todos los demás artistas que desarrollaron la misma profesión durante el largo periodo que comprendió su ascenso y vigencia en el gusto angelopolitano (ca. 1758-1815). Al rastrear la obra de personajes como Francisco Muñoz, José Mariano Hernández, Salvador del Huerto o Manuel y Mariano Caro, se hace patente que gran parte de esta pertenece a iglesias de segunda categoría alejadas del centro de la ciudad, o que son pequeños cuadros de formato doméstico que debieron servir como parte del ajuar de casa. Probablemente, estos dos mercados fueron los que estos y otros artistas atendieron frente al avasallador éxito de Zendejas.

De este cúmulo de pintores olvidados por la historiografía, resulta de singular interés la figura de Manuel Caro, artista que, en algunas de sus obras, rivalizaba técnicamente con Zendejas. De este talentoso artista se conoce sólo una gran obra pictórica, cuyo carácter es secular, realizada en la ciudad de Puebla durante el siglo XVIII: el *Descendimiento del Espíritu Santo* (**Img. 47**),<sup>259</sup> colocada en las escaleras del antiguo colegio jesuita del Espíritu Santo en ocasión de su reapertura como Colegio Carolino el año de 1790.<sup>260</sup> Las razones por las que Caro, y no Zendejas, fue quien realizó el lienzo son intrigantes; se podría pensar, aunque esto sin sustento aún, que Manuel Caro realizó el encargo porque Miguel Jerónimo declinó la propuesta. Este hipotético rechazo podría deberse, más bien, a una postura personal del pintor ante la expulsión de la orden jesuítica, cuyos miembros habían sido amigos y protectores de la familia, como se ha expuesto en el primer capítulo.

---

<sup>259</sup> En torno a ese cuadro se ha escrito recientemente un peculiar trabajo que intenta vincular la obra con el conocimiento neoplatónico y la diosa de la sabiduría. Montserrat Galí Boadella y Concepción Zayas, “Imágenes marianas en espacios del saber. Puebla, siglos XVII y XVIII” en Mónica Pulido (coord.) *Intersecciones de la imagen religiosa en el Mundo Hispánico. Espacio, prácticas y percepción* (México: UNAM, 2019), 227-243.

<sup>260</sup> Para más información del cuadro, consultar Andrade, “José Patriarca”, 16-19.

Probablemente, realizar ese cuadro significaba para Miguel Jerónimo avalar y legitimar, a través del pincel, la expulsión de la Compañía de Jesús y la expropiación de sus bienes, mismos que, como señala la cartela del cuadro hecho por Caro, ahora formaban parte de una unidad establecida bajo la creación de un colegio cuyo nombre honraba al monarca que había orquestado y ejecutado la expulsión jesuítica (Carlos III). Así pues, el afecto y respeto que todavía conservaba Zendejas por la Compañía, mismo que es patente en las múltiples representaciones de San Ignacio y San Francisco Xavier que realizó después de la expulsión, pudo haber sido la causa por la cual la factura del lienzo del descendimiento haya recaído en Caro y no Zendejas. Sin embargo, esta hipótesis no se ha podido comprobar documentalmente.

La producción de Miguel Jerónimo Zendejas será analizada en esta tesis bajo la óptica del gusto y la conformación de redes clientelares. En este capítulo se propone un sistema que pretende comprender y explicar dos aspectos relevantes: 1) la consolidación de una estética a partir de la influencia del alto clero<sup>261</sup>, influencia que permeaba en todas las dimensiones de la jerarquía eclesial hasta llegar al mismo gusto popular, y 2) de qué forma estas dinámicas favorecieron la promoción de ciertos pintores, en este caso, la promoción y ponderación del trabajo artístico de Miguel Jerónimo Zendejas.

Anteriormente, he esbozado el término “pintor episcopal” para referirme a las características singulares que perfilaron la popularidad del trabajo de Zendejas gracias a su vinculación al obispado poblano.<sup>262</sup> Sin embargo, creo que la venia del obispo es sólo la punta de lanza para el desarrollo de un proceso mucho más complejo que, sin toda una red de personajes que compartieran y replicaran el gusto episcopal, no hubiera tenido el eco necesario para catapultar al pintor. En otras palabras, la noción de “pintor episcopal” no

---

<sup>261</sup> Como “alto clero” me refiero primordialmente al clero catedralicio: el obispo y los canónigos que gobernaban la diócesis, mismos que fomentaban a través de su investidura y relevancia social la preferencia por determinados artistas y obras. Dentro de este círculo también es necesario incorporar religiosos y sacerdotes que mantuvieron relaciones afectuosas, intelectuales y administrativas cercanas a dicha élite.

<sup>262</sup> Lucero Enríquez construye el término de pintor episcopal de la siguiente forma: “El Obispo o el cabildo de una cathedral novohispana contratava obra con el pintor más destacado del momento. Era una distinción que significaba su consagración y equivalía a alcanzar un rango semejante al de “pintor de cámara” en una corte real europea”. Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia e ilustración: Puebla, 1797* (México: UNAM-INAH, 2012), 159-160.

puede ni debe referirse únicamente al patrocinio del obispo, sino que entrama un proceso que requiere de otros actores para su consumación y posterior éxito. No obstante, el alto clero sí cumple una función fundamental en la cimentación de las tendencias estéticas.

Por otra parte, el término “gusto clerical” lo propuse y desarrollé en mi tesis de maestría con la finalidad de teorizar sobre el fenómeno representado en el hecho de que Zendejas fuera contratado para realizar casi la totalidad de la ornamentación pictórica de la parroquia de San José.<sup>263</sup> La premisa en dicho trabajo consiste en exponer la relación que hay entre la contratación y aprobación de determinado artista (fuera pintor, escultor, grabador, platero) por parte de un obispo y la réplica de este gesto por parte del clero, quienes encargaban obras a dicho artista con el fin de emular el gusto del epíscopo, logrando con ello configurar una suerte de artista oficial y una visualidad artística homologada. El imitar la elección del obispo no sólo reflejaba una especie de admiración al prelado, sino que también permitía empatizar con las autoridades eclesiales a fin de obtener cierta aceptación, conveniente para tener una carrera ascendente dentro de la iglesia, pues podía favorecer a los sacerdotes al momento de conseguir promociones a mejores curatos y parroquias, en las cuales replicarían el gusto con sus fieles, quienes, probablemente, tenían como principal eje de educación y sensibilidad artística la observación de obras en templos e iglesias.

La elección recurrente de un artista también tendría consecuencias profundas dentro del mercado del arte: muchos artífices que no eran privilegiados por el sistema tenían que buscar alternativas de trabajo con distintos clientes, mientras que otros se limitaron a imitar formalmente, con mayor o menor éxito, a los artistas oficiales. La primera vez que articulé el término “gusto clerical” lo hice de manera bastante sintética, derivado de un ejercicio empírico a través de la observación de ciertas obras artísticas en espacios clave. En esta ocasión, retomo la idea central y me propongo fundamentarla tanto con fuentes teóricas en torno al gusto como con investigación histórica que fundamente el estado de la iglesia en la segunda mitad del siglo XVIII.

---

<sup>263</sup> Alejandro Julián Andrade Campos, *José Patriarca Universal: Uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII* (Tesis para obtener el grado maestro en Historia del Arte: UNAM, 2016), 65-68.

Como una adenda importante, cabe señalar que en aquella ocasión postulé que tanto clero secular como regular emulaban el gusto del obispo, entendiendo, erradamente, que ambos grupos conformaban una unidad más o menos homogénea. Hoy corrijo dicho error y propongo la idea de un gusto clerical secular homogéneo (que persigue pautas estilísticas e iconográficas similares), el cual se fortaleció gracias a diversas medidas monárquicas, dentro de las cuales sobresalen la secularización de las doctrinas y la creación de nuevas parroquias, acciones que disminuyeron notablemente el poder del clero regular, quien también actuaba como un fuerte generador y difusor de diversos gustos de carácter corporativo.

El siguiente desarrollo continúa las premisas fundamentales que originalmente expuse en mi trabajo de maestría, pretendiendo esta vez conceptualizar de una manera mucho más profunda el término, enriqueciéndolo substancialmente con análisis particularizados de cómo actuaba el gusto en cada uno de los grupos eclesiásticos que determinaron su cauce: el obispo, los sacerdotes seculares, el clero regular y las cofradías; todo esto bajo la mirada teórica en torno al gusto, cuya conceptualización empezó a fortalecerse en el mismo siglo XVIII.

Antes de pasar al tema, es necesario hacer algunas aclaraciones. Debido a los pocos estudios que existen acerca del gusto en la Nueva España, sus fuentes propias y construcciones locales, se ha tomado como marco referencial el caso peninsular, mucho más investigado. Sin afán de presentar la realidad social española y novohispana como la misma, fue necesario tomar algunos paradigmas de la primera para generar un posible panorama del gusto en la segunda; futuros estudios especializados en este tema permitirán construir una idea mucho más profunda y cercana a la realidad histórica del gusto en el México virreinal, tanto en la capital como en sus provincias. También es necesario mencionar que por los límites propios del objeto de estudio, no se abordaron los casos de patrocinio civiles, concentrándose únicamente en la obra religiosa encomendada por el clero secular para los templos, verdaderos escaparates donde los artistas lucían a la sociedad sus proezas pictóricas. Es por esta razón que algunas vertientes como el gusto aprendido en el seno familiar a partir de la observación y la imitación de un legado o de lo propio no han podido ser exploradas, privilegiándose sobre ello la posible educación del gusto en la literatura que los sacerdotes poblanos debieron leer como parte de su formación y vida académica, misma que a sabiendas del entendimiento, cultura y posibilidades propias del alumno, debió alimentar

un gusto ejemplificado a través de la observación de su contexto y de las obras artísticas que preferentemente se consumían en su entorno.

Igualmente queda en el tintero, con miras a un estudio profundo, el abordaje de un gusto propio acuñado y difundido por la Compañía de Jesús, corporación que como se ha enunciado en numerosas ocasiones, sin ser estudiado de manera particularizada para la Nueva España, construyó un discurso teórico y visual propio a partir del impulso particular a determinados artistas, fuentes literarias, modelos y devociones que articulan en parte el muy debatido concepto de *modo nostro*, que busca explicar las particularidades discursivas de la orden dándole una identidad singular. Basten por ahora las observaciones que se hicieron en el primer capítulo de esta tesis acerca del impulso formativo y clientelar que la orden dio a Zendejas, buscándose en un futuro analizar de manera clara y cabal la influencia de la orden sobre la plástica poblana.

## **2.2 Una cuestión de gustos**

Hablar del siglo XVIII es hacer referencia a todo un cambio de paradigmas y revoluciones intelectuales que se han agrupado bajo el período denominado Ilustración. Las pretensiones de la alta cultura durante esta época generaron un mayor distanciamiento frente a las manifestaciones de la cultura popular. La luz de la razón se promovía entre las élites y estas decidieron tomar distancia del vulgo a fin de reafirmar su posición, ahora no sólo económica, sino también intelectual. Como bien lo ha señalado Furió, fue durante el siglo XVIII cuando los márgenes de la cultura estamental se volvieron más claros y mucho más marcados: la nobleza, prácticamente deslindada de sus obligaciones militares, se dedicó a delinear toda una serie de conductas y costumbres que mostraran su refinamiento, mismas que servían como signo de identidad y pertenencia frente a las actitudes propias del pueblo. Por otra parte, el clero también mostró interés por un mayor crecimiento cultural e intelectual; para este momento, los sacerdotes ya preparados en universidades y seminarios distaban de aquellos predicadores populares que únicamente buscaban la atención del espectador a través de la

gesticulación y otros rasgos de carácter dramático.<sup>264</sup> Aunque hay que aclarar que estos recursos propios de la retórica, se siguieron utilizando con contenidos más profundos y estudiados.

El refinamiento, el énfasis en la pertenencia identitaria y, por ende, el distanciamiento de los estratos culturales motivó a las élites intelectuales a generar toda una serie de teorías y argumentos que sustentaran y dieran coherencia a este cambio de paradigmas. El racionalismo de la modernidad encontró en esta época su *edad de oro*, en donde se justificaba, a través de esta filosofía, desde la moral hasta las tendencias estéticas de los individuos. Precisamente, entre los conceptos más sobresalientes de la época, destaca el nacimiento y desarrollo de la estética, disciplina filosófica acuñada en 1735 y que estudia la forma en la que se perciben los objetos, “un saber híbrido que, mediando entre la razón y los sentidos, ofrece una explicación racional de las percepciones sensoriales y saca a la luz las estructuras internas de lo particular y de lo concreto”.<sup>265</sup> La aparición de la estética como una ciencia autónoma logró que el arte entrara en un proceso que lo llevó a plantearse tanto su intención intelectual (contenido) como su materialización en el mundo de las sensaciones (forma).<sup>266</sup>

Junto al análisis de las percepciones sensoriales y la reflexión en torno a la belleza, vino la cuestión del discernimiento, es decir, la justificación teórica de lo que es agradable y lo que no lo es (o no debe ser) a los sentidos. Sobre estas líneas teóricas se gestó la noción del “buen gusto”, misma que fue abordada en varios tratados durante el siglo XVIII: Shaftesbury, Addison, Hutcheson, Kant, Burke y Diderot tocaron el tema.<sup>267</sup> Mientras que, en el mundo español, Pedro Verdugo Ursúa, Benito Jerónimo Feijoo, Pablo Olavide y Gaspar Melchor de Jovellanos fueron algunos de los pensadores que se ocuparon del asunto,<sup>268</sup> destacando, para el caso de los pintores, el tratado de Antonio Rafael Mengs.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Vicenç Furió, *Sociología del arte* (España: Cátedra, 2000), 153.

<sup>265</sup> Ana Hontanilla, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español* (España: Iberoamericana, 2010), 51.

<sup>266</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 52.

<sup>267</sup> Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo (España: Visor, 2000), 132.

<sup>268</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 18.

<sup>269</sup> Anton Rafael Mengs, *Obras* (Madrid: Imprenta de la Real Gaceta, 1780).

Ana Hontanilla propone una definición sintética de “buen gusto” en su libro *El gusto de la razón*, donde menciona que “El buen gusto es una categoría del entendimiento, cuya función consiste en mediar entre las operaciones de la razón y la información recibida por los sentidos.”<sup>270</sup> Si el gusto, en un sentido llano y simple, es la elección o preferencia por determinada acción o sujeto desde un punto de vista meramente emocional, el “buen gusto” es la mediación de la razón frente a la emoción, es decir, la búsqueda de una opción que no sólo satisfaga las sensaciones anímicas, sino que las supedita a un proceso intelectual que ordene, clarifique y pondere lo que es bueno y deseable.

La claridad, el orden, el equilibrio y la proporción serán directrices en la formulación de teorías estéticas durante este período, aunque no solamente para regir en el plano intelectual sino también en el campo de los sentimientos y las emociones, a fin de configurar el comportamiento y las costumbres, por no decir ya el mismo arte.<sup>271</sup> Dentro de este punto es necesario destacar que la claridad, el orden, el equilibrio y la proporción fueron nociones cuya búsqueda se aprecia en la producción pictórica novohispana del siglo XVIII; si bien no son exclusivas de esta centuria, si es posible afirmar que durante ella se afinaron y perfeccionaron.

Hontanilla señala, esta vez sintetizando el pensamiento de Ludovico Antonio Muratori, que:

[...] el buen gusto es la habilidad intelectual por la que el hombre de letras percibe, interpreta y juzga los datos de la experiencia sensible a la luz de los parámetros de la razón. Muratori, en particular, enfatiza que una de las destrezas del buen gusto es vigilar el correcto funcionamiento de las operaciones de la mente de forma reflexiva. Esta facultad contribuye a discriminar entre los patrones de pensamiento que son útiles y los que son inconvenientes, tanto en las decisiones relativas al regular desenvolvimiento de la vida moral, como en los procesos abstractos de producción de verdad en las ciencias y las artes. El buen gusto monitoriza el ejercicio de las reglas del pensamiento cuando estas se aplican a los datos originados por la experiencia

---

<sup>270</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 51.

<sup>271</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 51.

sensible. Al estudiar los fenómenos en su particularidad, la supervisión autorizada del buen gusto legitima los juicios de verdad, belleza o bondad.<sup>272</sup>

De este modo se justificaba que el buen gusto fuera una cualidad propia de un tipo específico de hombre: el hombre culto u hombre de letras, mismo que desarrollaba la capacidad de discernimiento, es decir, aquella que le ayudaba a distinguir las cosas sensibles a través del intelecto.<sup>273</sup> La razón, ponderada como la potencia fundamental durante la Ilustración, normaba y regía lo que a los sentidos debería ser bueno o malo, deseable o indeseable: sólo el hombre que cultivara su intelecto podía llegar a desarrollar el buen gusto. Según esta idea, e invirtiendo la sintaxis del enunciado, el demostrar buen gusto (en este caso buen gusto en las artes visuales) era un signo sensible de poseer un elevado intelecto.

Otro aspecto fundamental que me interesa destacar es la función de la categoría “buen gusto” como mecanismo regulador y de control, cuya dimensión política tiene implicaciones colectivas e individuales. El buen gusto se desarrolla a partir de los contrastes y la distinción, por lo que, esencialmente, es una categoría dicotómica que funciona con base al contraste, distinción, señalamiento y discriminación, al tiempo que enaltece y afirma una serie de valores que conforman lo apetecible, lo deseable, lo bello en relación con lo otro que es feo, indeseable y no apetecible. Así pues, a partir de la imposición de estos valores, esta categoría pretende unificar acciones, costumbres, concepciones, las cuales ha de legitimar y con ello, valida a los individuos que las promuevan y practiquen. Esta dinámica, por ende, discriminará, marginará y excluirá a todos aquellos que no se desarrollen en esta esfera axiológica y estética y, aunque sus pretensiones son universales, siempre procurará un abismo insalvable entre los otros y ellos, de tal modo que los otros no puedan alcanzar las formas y valores expuestos por la élite.

Antes del siglo XVIII, la belleza se consideraba como una “expresión espontánea y natural de la realidad”.<sup>274</sup> Sin embargo, para el Siglo de las Luces, el gusto estético se

---

<sup>272</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 104.

<sup>273</sup> Generalmente el medio por el cual se avalaba al hombre culto era la educación institucional, los grados obtenidos y la producción literaria, todo esto bajo el reconocimiento de las élites intelectuales.

<sup>274</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 52.

conformó en un saber complejo que entendía a las artes desde una experiencia subjetiva, determinada por el conocimiento y el nivel interpretativo del sujeto que las consumía. Es así como se establece que la construcción de un objeto artístico, desde sus cualidades formales y conceptuales, comienza a depender de la conformación de un sujeto u observador modélico, mismo que pueda entender y desentrañar las múltiples emociones y significados contenidos en la obra. Este personaje capaz de comprender y sensibilizarse con determinadas expresiones artísticas se convirtió en el sujeto que los otros individuos de la sociedad debían emular.<sup>275</sup>

Llegados a este punto, es necesario remarcar que son las élites que detentan el poder las que se encargan de marcar las pautas que rigen el buen gusto que impera en determinados espacios temporales y geográficos. Si bien estas convenciones, generadas por los grupos que conforman la “alta cultura”, operan primordialmente dentro de su mismo círculo social, tienen pretensiones de carácter universal,<sup>276</sup> es decir, que su modo de vida, sus preferencias e inclinaciones sean modelos para todos, esto dentro del marco de sus posibilidades culturales y económicas. En este sentido, el buen gusto sacrifica la diversidad en pos de una hegemonía cultural a la que todos los sujetos deben aspirar, aunque, como ya se ha dicho antes, esto es imposible, pues, paradójicamente, los actores que promueven el buen gusto como norma universal también harán de este algo inalcanzable para la mayoría.

Los líderes de las élites que imponen el gusto, al volverse sujetos modelo, logran la reproducción e imitación de sus inclinaciones, alcanzando con ello la difusión de sus postulados, estos entendidos con mayor o menor fortuna. En el caso específico de Puebla, las condiciones particulares del clero secular, vinculadas al poder que congregaban el obispo y su cabildo, le permitieron convertirse en el regulador del gusto estético circunscrito a su cultura e inclinaciones. Sobre esto se ahondará más adelante al hablar de las circunstancias propias del obispado angelopolitano.

---

<sup>275</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 52-53.

<sup>276</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 14.

Para algunos filósofos del siglo XVIII como Joseph Addison y David Hume, la imaginación y el gusto están íntimamente ligados debido a su posicionamiento entre razón y sensación.<sup>277</sup> El gusto correcto por determinada imagen, en el caso específico que aquí atañe, se relaciona con el correcto uso de la imaginación, ya que ésta es un “termino medio de la sensación y del entendimiento, y el placer que surge, como el producido por los objetos visibles, ya sea directamente en cuanto que los tenemos ante nosotros, ya indirectamente, cuando se exciten sus ideas por las pinturas, estatuas, descripciones u otros procederes semejantes”.<sup>278</sup> Por lo tanto, la normatividad del buen gusto era de suma importancia en el caso de las artes visuales, en la Nueva España lo era aún más por un tema moral o teológico –en el caso de las representaciones religiosas– ya que la imagen tenía la capacidad de producir sentimientos y reflexiones en el espectador. Esta narrativa sería correcta o incorrecta dependiendo, en gran parte, si el objeto patrón que la alentaba estaba sujeto a las normas del decoro<sup>279</sup> y del buen gusto.

Una de las nociones clave en el desarrollo de la imaginación y el gusto era la delicadeza, termómetro que lograba distinguir a un hombre culto de uno vulgar.<sup>280</sup> Esta aseveración resulta de singular importancia, ya que una cualidad notoria en la pintura peninsular y novohispana del siglo XVIII es la delicadeza que los artistas buscaban proyectar en su obra, tanto en cuestiones de color como de formas e, incluso, por medio de la pincelada.<sup>281</sup> A través de estas nociones se pretendía medir y cuantificar la cultura de los individuos. La élite ilustrada, fortalecida por las luces teóricas, determinaba las pautas o ideales a seguir, esto al tiempo de denostar y castigar el incumplimiento de las actitudes previamente establecidas a través de la crítica.<sup>282</sup>

---

<sup>277</sup> Valeriano Bozal, *El gusto* (España: Machado libros, 2008), 63.

<sup>278</sup> Bozal, *El gusto*, 60.

<sup>279</sup> El decoro se entiende como lo correcto o lo propio, lo cual conlleva a lo honesto y lo decente. Para mayor profundidad del concepto en la época, consultar: Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, (Madrid: Cátedra, 2001), 291-306.

<sup>280</sup> Bozal, *El gusto*, 63.

<sup>281</sup> Para más información al respecto, consultar: Paula Mues, “Pintura ilustre y pincel moderno. Tradición e innovación en la Nueva España”, en *Pintado en México, 1700-1790; Pinxit Mexici* (México: Banamex-LACMA, 2017), 52-71.

<sup>282</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 54.

Si bien en primera instancia la supremacía del buen gusto parece propiciar un sistema cerrado de conductas, formas y apariencias, lo cierto es que esta nueva reglamentación pragmática también poseía determinadas virtudes que permitían nuevas formas de socialización.

Este cambio histórico tiene que ver con la transición del absolutismo monárquico, como sistema que depende de la coacción y el despliegue de la autoridad para generar cohesión, a un orden social, cuyas fuerzas legítimas de unión son las leyes, los hábitos, los sentimientos y los afectos; sin que ello implique que las jerarquías tradicionales desaparezcan. En este contexto ideológico de cambio hacia formas más consensuadas de unión social, el discurso de la estética se convierte en un lugar privilegiado desde el que imaginar nuevas formaciones sociales de género y de clase. En este marco, las identidades conformadas dependen de estructuras jerárquicas alternativas a las de una sociedad aristocrática rígidamente organizada. El intenso debate alrededor de la actividad estética exhibe el rico potencial del buen gusto para generar nuevos parámetros de unidad, a la vez que de diferenciación social.<sup>283</sup>

A través de estas líneas se puede entender que el buen gusto, como mecanismo regulador, propició nuevas formas de interacción social. El establecimiento de incipientes paradigmas y formas consensuadas de comportamiento abrió nuevas formas de relación que iban más allá del linaje, del poder político y del económico. Gracias al hecho de compartir determinadas inclinaciones o gustos, las élites abrían sus flancos para integrar a diversos individuos, pese a que estos no contaran con el mismo origen o situación privilegiada. El reinado del gusto lograba dar apertura, mas no anular, a las rígidas categorizaciones socioeconómicas y de linaje que durante siglos se habían establecido como ejes vinculantes de la aristocracia, logrando que esta se relacionara con otros agentes ajenos, previamente reconocidos gracias a sus potencias intelectuales y de discernimiento. Esta capacidad integradora generaba nuevos vínculos que, no obstante, volvían a reproducir actitudes

---

<sup>283</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 53.

excluyentes frente a quienes no compartían las mismas capacidades y sensibilidades de los nuevos cotos de poder social.<sup>284</sup>

### *2.2.1 El gusto analizado a través de la biblioteca de los colegios palafoxianos*

Con base en este panorama general de la teoría del gusto, particularmente en el siglo XVIII, vale la pena plantear cuáles de estas ideas llegaron a Puebla y cómo se implementaron dentro de su ámbito cultural. Ya que el presente estudio tiene por objetivo abordar el concepto de gusto en el clero angelopolitano, es necesario partir desde la misma formación de los seminaristas (próximos sacerdotes que podrían ocupar desde una parroquia hasta –en el mejor y más selecto de los casos– una canonjía), quienes serían los encargados de solicitar las obras que ornamentarían sus espacios religiosos y de poder, privilegiando con esto a determinados artistas. Es por ello por lo que la educación que recibieron dentro de los colegios palafoxianos, así como las obras literarias a las que tenían acceso, se vuelven fundamentales para entender su formación en temas estéticos.

De manera breve, es pertinente recordar que el ambiente intelectual de la Angelópolis resultaba bastante atractivo a mediados del siglo XVIII: aparte de los colegios seculares de san Pedro, san Pablo, san Juan y el recién creado de san Pantaleón, existían los 5 colegios jesuitas del Espíritu Santo, san Jerónimo, san Ildefonso, san Ignacio y el, recién fundado, de san Francisco Xavier para indígenas, así como el Colegio Dominicano de san Luis. Todo esto propiciaba una atmósfera estimulante para el estudio y las letras, estando a la par de las lecturas y discusiones que se daban en en otras latitudes, como lo ejemplifica Maneiro al hablar de la formación de Francisco Xavier Clavijero en Puebla:

[...] había llegado a enamorarse de aquella filosofía que, madura ya en tiempo de las Olimpiadas, nosotros llamamos moderna, y la cultivó en verdad con furtiva predilección –por decirlo así– en sus estudios privados. Buen tiempo estudió por este año a Regis, Duhamel, Saguens, Purchot, Gassendi, Newton, Leibniz, cuyas vidas e

---

<sup>284</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 53.

historia también leía, deleitándose admirablemente; y estimó y ensalzó a Fontenelle por los retratos que pintó de ellos.<sup>285</sup>

Como parte del ambiente ilustrado que permeaba durante el llamado Siglo de las Luces, se comenzaron a realizar las famosas tertulias literarias. En Puebla, la más afamada fue la de Lorenza Mariana Romero, madre de Mariano Beristain y Souza, ilustre sacerdote quien escribió la *Bibliotheca Hispano-Americana Spetentrional*.<sup>286</sup> Según el mismo personaje, en este sitio convivían amigablemente jesuitas, dominicos y colegiales palafoxianos, configurándose como un lugar donde el conocimiento salía de las aulas de cada institución – y con ello de las limitantes propias de cada formación– para encontrar un lugar de discusión y retroalimentación intelectual.<sup>287</sup> Vale la pena preguntarse si las artes visuales, como la pintura y la escultura, podrían haber tenido presencia dentro de las mencionadas tertulias, convirtiéndose en espacios donde también se pudieran socializar y discutir los gustos o inclinaciones hacia determinadas formas o artistas que estuvieran trabajando en la Angelópolis; aunque esto no se puede comprobar por el momento, merece dejarlo esbozado.

También se sabe que el afamado canónigo Andrés de Arce y Miranda organizaba este tipo de reuniones con otros notables clérigos y letrados como el dominico fray Juan de Villa Sánchez, el escribano real y notario mayor de la curia Diego Antonio Bermúdez de Castro, así como otros miembros pertenecientes al cabildo de la Santa Iglesia Catedral.<sup>288</sup> Me detendré de manera puntual en el caso de esta tertulia pues existen noticias e investigaciones que permiten entender la relevancia de los tres participantes mencionados, vislumbrando con ello sus puntos de encuentro e intereses, los cuales debieron ser el tema focal de dichas reuniones.

---

<sup>285</sup> Márquez, *Política*, 65.

<sup>286</sup> Márquez, *Política*, 64.

<sup>287</sup> Consultado el 25 de mayo del 2020,

[https://archive.org/stream/djosmarianoberi00medigoog/djosmarianoberi00medigoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/djosmarianoberi00medigoog/djosmarianoberi00medigoog_djvu.txt)

<sup>288</sup> Márquez, *Política*, 65.

Diego Antonio Bermúdez de Castro (1695-1746) fue un escritor y escribano real poblano que estudió en los colegios de la Compañía de Jesús.<sup>289</sup> Gracias a varios testimonios escritos y bibliográficos se sabe que fue amigo cercano del fraile dominico Juan de Villa Sánchez (1683-1760), quien también fue un escritor notable y predicador con varios sermones impresos, entre los que destaca el de las exequias a la madre sor María Anna Agueda de san Ignacio,<sup>290</sup> personaje fundamental en el tercer capítulo del presente trabajo doctoral. Entre los vínculos intelectuales desarrollados entre Bermúdez de Castro y Villa Sánchez, sobresale el esfuerzo por historiar su patria chica, la Angelópolis: el primero de ellos redactó el *Theatro Angelopolitano*, cuyo borrador inconcluso, a causa de su muerte en 1746, recogió el mismo Villa Sánchez,<sup>291</sup> quien ese mismo año redactó un informe histórico al ayuntamiento, el cual fue publicado en 1835 con adiciones de Francisco Javier de la Peña bajo el nombre de *Puebla Sagrada y Profana*. Su compartido amor por las letras hizo que ambos personajes se preocuparan por plasmar el orgullo identitario poblano a través de la pluma, logrando recoger noticias que consolidaran la nobleza de la ciudad al inmortalizar sus orígenes, personajes, monumentos e imágenes célebres como una señal de honra y arraigo local. Andrés de Arce y Miranda (1701-1774), anfitrión de las tertulias, fue un sacerdote de familia acomodada formado por la Compañía de Jesús, se desempeñó como párroco en Tlatlauquitepec y en la Santa Cruz en Puebla, de donde ascendió a canónigo penitenciario gracias a las recomendaciones del célebre jesuita Francisco de Rávago.<sup>292</sup> Su fama como hombre de letras y predicador le valió la publicación en vida de tres volúmenes que inmortalizaron gran parte de sus sermones.

Estos tres notables intelectuales angelopolitanos tuvieron en común la empresa de defender la intelectualidad del continente americano ante las acusaciones de Manuel Martí, dean de Alicante, quien increpaba que “México era un lugar sin bibliotecas, sin libros, sin instituciones educativas y sin personas con deseos de aprender”.<sup>293</sup> La contraofensiva

---

<sup>289</sup> Ernesto de la Torre Villar, “Diego Bermúdez de Castro en la historiografía novohispana”, *Historia Mexicana* Vol. 39, No. 2 (octubre-diciembre 1989), 396.

<sup>290</sup> Perla Aurora Cano, “Edición de rescate de *Muerdequedito* (1714) de far Juan de Villa Sánchez” (Tesis para obtener el grado de doctora en Estudios Humanísticos: ITESO, 2015), XLIV.

<sup>291</sup> De la Torre, “Diego Bermúdez”, 396.

<sup>292</sup> Columba Salazar Ibarguen, “Andrés de Arze y Miranda y la cultura en Puebla en el siglo XVIII” (Tesis para obtener el grado de doctora en Historia: UNAM, 1998), 114.

<sup>293</sup> Cano, “Edición de rescate”, XIV.

liderada por Juan José de Eguiara y Eguren, tuvo en Bermúdez, Villa Sánchez y Arce a tres de sus más brillantes y fieles colaboradores. El año de 1744, Diego Antonio Bermúdez de Castro le dió a Juan Villa Sánchez su “catálogo de escritores angelopolitanos”, en donde se reseñaba a los autores y obras publicadas por poblanos.<sup>294</sup> Dicho texto fue enviado por el mismo Villa Sánchez –quien fue uno de los primeros en contestar directamente a los señalamientos de Martí<sup>295</sup> a Eguiara y Eguren para que con él nutriera su famosa y monumental obra: *Bibliotheca Mexicana*. También Andrés de Arce y Miranda, alumno de Eguiara, redactó en 1746 las “Noticias de los escritores de la Nueva España”, obra que se sumaría también al mencionado proyecto de su maestro.<sup>296</sup>

Estos esfuerzos permiten establecer que uno de los temas más importantes de las tertulias debió ser el orgullo “mexicano americano” (término preferido por Arce y Miranda en lugar del común y peyorativo “criollo”) sustentado a partir del desarrollo intelectual de los habitantes de la Nueva España y proyectado sobre la noción de identidad novohispana y poblana, mostrándose esta última en las obras históricas de Bermúdez de Castro y de Villa Sánchez, de las cuáles debió ser partícipe el propio Arce y Miranda. El desarrollo de la noción de lo local en los intelectuales es fundamental para entender la tendencia de un gusto que, si bien se alimenta del pensamiento europeo y novohispano, encuentra sus marcos de referencia y adaptación en la realidad poblana.

Al hablar de Arce y Miranda, el historiador Ernesto de la Torre señaló la influencia de Feijóo (uno de los teóricos del gusto que analizaré más adelante) dentro de sus escritos y pensamiento. Sin embargo, resalta que Arce y Miranda no es un simple receptor pasivo, sino que analiza y crítica desde su posición intelectual:

Arce y Miranda debe inscribirse entre los lectores y admiradores de Feijóo, pero no de los incondicionales, sino de aquellos que motivados por el razonamiento del padre Maestro, proseguían sus reflexiones, las cotejaban con la realidad en que vivían [...] Las atinadas observaciones de Arce y Miranda, están brotadas de un

---

<sup>294</sup> De la Torre, “Diego Bermúdez”, 396.

<sup>295</sup> Cano, “Edición de rescate”, XIV.

<sup>296</sup> Salazar, “Andrés de Arce”, 117.

amplio conocimiento de la realidad cultural y social de Nueva España y de un sano aprovechamiento de las ideas de hombre como Feijóo, no era un nacionalismo a ultranza, sino un sentimiento sano, juicioso, medurado que comprendiendo defectos de nuestra forma de ser, lo equivocó de muchas ideas y costumbres, luchaba por evitarlos sustituyéndolos por una conducta racional, la cual debería normar la vida entera de la Nueva España y de sus habitantes.<sup>297</sup>

La apreciación de Ernesto de la Torre, en torno al aprendizaje y adaptación de las enseñanzas de Feijóo por parte de Andrés de Arce y Miranda, resulta interesante para entender las interpretaciones y adaptaciones que los novohispanos debieron de hacer sobre los textos escritos por teóricos y filósofos europeos, específicamente cuando se habla del gusto, tema central en este trabajo. Los conceptos y propuestas diseñadas por los intelectuales de ultramar eran reinterpretados en la Nueva España bajo los parámetros de una realidad que, si bien era paralela, desde su génesis fue distinta. En la cuestión artística, debe entenderse que las descripciones de lo que era bello o correcto cobraban forma a través de un capital visual diferente, construido a partir de una tradición artística novohispana y poblana propia. Si bien en la ciudad y en otros puntos del amplio obispado angelopolitano hubo colecciones robustecidas con pinturas europeas, es lógico entender que estas fueron las menos en comparación con las producidas tanto en la corte de la ciudad de México como en la Angelópolis y sus alrededores. Estas últimas son las que engrosaron el capital visual en Puebla y sirvieron como marco de referencia para interpretar los presupuestos teóricos leídos por sacerdotes, artistas e intelectuales de la época, formando con ello un paradigma local de buen gusto.

Aunque algunos de los pensadores europeos que conformaron la idea de buen gusto en la España peninsular del siglo XVIII podrían haber visto con malos ojos algunas de las fuentes o formas que constituían la tradición artística regional, hay que entender que bajo la mirada novohispana eran coherentes, puesto que la formación de sus propias inclinaciones se dio a partir de la observación de su realidad inmediata. El arte como resultado de una serie

---

<sup>297</sup> Ernesto de la Torre, “La Biblioteca Mexicana de Eguiara”, *Boletín Bibliográfico* volumen 3, números 1-3 (enero-diciembre 1990), 49-50.

de procesos sociales e intelectuales en el crisol novohispano fue la riqueza de estas sociedades que llegaron a configurar una identidad propia, sobre todo en este momento histórico, tan relevante para su posicionamiento ante el mundo. En este caso, la identidad poblana de la que se sintieron orgullosos personajes como Bermúdez de Castro, Villa Señor o Arce Miranda.

En el caso particular de Zendejas, hay que mencionar que existen obras dentro de su producción que para determinadas ópticas pueden parecer dicotómicas, como ejemplo de esto vale la pena contrastar la serie de la pasión de Cristo de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores en Acatzingo con la serie de la vida de san Felipe Neri en el templo de la Concordia. Ambos ciclos de gran calidad pictórica presentan una composición distinta, pues mientras que las de Acatzingo muestran una distribución abigarrada de personajes, las de la Concordia tienen una composición más limpia y armónica con un mejor uso de la perspectiva. Hay que entender ambas formas de construir una obra no como una contradicción dentro del quehacer artístico de un artista y su taller, sino como parte de la amplia gama de herramientas utilizadas por los pintores, las cuales estaban determinadas tanto por el tema plasmado y sus paradigmas locales de representación, como por el efecto que pretendían generar en el espectador, el espacio dentro del cual se colocarían y, en última instancia, por las intenciones y gustos de quien solicitaba y patrocinaba la obra.

Estas y otras circunstancias crearon un lenguaje plástico bello y efectivo para su sociedad, dentro de la cual se construyó una modernidad “a modo” que cabalgaba entre las novedades europeas y el gusto local, conformado a partir de un orgulloso devenir traducido en formas útiles y placenteras para su entorno. Por ello, al leer a escritores como Feijoó, Luzán o Muratore (a quienes analizaré unas líneas más adelante) debe entenderse que los marcos de interpretación y, en específico, los referentes visuales provocaron una adaptación de los supuestos estéticos para hacerlos acordes a la realidad novohispana y poblana que, en diversas formas, fue muy lejana a la de los autores que escribieron dichas obras.

Gracias a la magnífica biblioteca Palafoxiana y a la preservación de casi todos sus volúmenes es que podemos conocer parte de la cultura que circulaba entre los estudiantes seculares de la época virreinal y del siglo XIX, textos que se leían y discutían como parte de

la formación clerical humanista. En dicho recinto existen tres importantes obras del siglo XVIII que tratan, en mayor o menor medida, el tema del buen gusto y que, muy probablemente, formaron el criterio de los futuros sacerdotes en torno al asunto: *Teatro Crítico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo; *La poética o reglas de la poesía en general* de Ignacio de Luzán y *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes* de Ludovico Muratore. Los tres textos fueron de suma relevancia para la discusión del tema en los ambientes ilustrados españoles,<sup>298</sup> por lo que es posible mantener la idea de que los intelectuales poblanos estaban inmersos dentro de las novedades filosóficas de la época.

La primera obra por analizar es el *Teatro Crítico* de Benito Pérez Feijoo, de notable influencia en el mundo novohispano, como lo asienta Jesús Márquez Carrillo:

Con todo, fue la obra de Feijoo la que más influyó en el ánimo de los intelectuales novohispanos. Los ocho tomos del *Teatro Crítico Universal* (1726-1740) y los cuatro de la *Cartas Eruditas y curiosas* (1742-1753) constituyeron una especie de enciclopedia, un lenguaje común, desde donde ellos podían discutir cuestiones relacionadas con astronomía y geografía, economía y derecho político, filosofía y metafísica, historia natural, literatura y estética, moral cristiana y ética, medicina, historia y crítica histórica, supersticiones y costumbres.<sup>299</sup>

La obra de Feijoo caló en importantes intelectuales y clérigos angelopolitanos, entre ellos: Andrés de Arce y Miranda,<sup>300</sup> Ignacio González del Campillo<sup>301</sup> y Miguel Guridi Alcocer,<sup>302</sup> quienes, se sabe, leyeron sus textos. En la biblioteca Palafoxiana se encuentran tomos de las ediciones de 1733 y 1753, cabe destacar que el volumen sexto, en el cual se

---

<sup>298</sup> Como prueba de ello se puede consultar el brillante estudio de Ana Hontanilla, citado anteriormente en este trabajo.

<sup>299</sup> Márquez, *Política*, 65.

<sup>300</sup> Márquez, *Política*, 68.

<sup>301</sup> Cristina Gómez Álvarez, *Un hombre de estado y sus libros. El obispo Campillo (1740-1813)* (Puebla: BUAP, 1997), 66.

<sup>302</sup> José Miguel Guridi y Alcocer, *Apuntes* (México: Moderna Librería Religiosa de José L. Vallejo, 1906), 35-36.

habla acerca del gusto, fue publicado en 1734.<sup>303</sup> En el mencionado tomo existen dos discursos que versan sobre el tema: *Discurso XI, la razón del gusto* y *Discurso XII, el no sé qué*.

En su onceavo discurso, el autor menciona que las dos causas del gusto son el temperamento y la aprehensión; el temperamento genera determinadas inclinaciones que conllevan al deleite de ellas, estableciendo con ello su dominio sobre la predilección. El criterio o preferencia que pueda establecer una persona sobre algo determinado depende de la calidad de quien se inclina por ello, estableciendo la bondad del objeto o idea, la honestidad y la utilidad que presenta. Bajo esta premisa, Feijoo sentencia que quienes están dotados de facultades “más vivas y expeditas” tienen una mayor capacidad para sentir placer frente a objetos o ideas correctas.<sup>304</sup> El argumento resulta sumamente interesante en términos prácticos, ya que podría entenderse que el gusto por determinado artista u obra era una manifestación de mayor capacidad intelectual y de una sensibilidad más desarrollada.

A pesar de este argumento tan determinante, Feijoo también señala que es posible “reducir a la razón a quien tiene dañada tanto la imaginativa como el entendimiento”, es decir, se podía corregir o encaminar el mal gusto, principalmente cuando este existiera sólo en un objeto en específico.<sup>305</sup> Seguramente, la herramienta para remediarlo sería la educación, misma que, en el caso del gusto artístico clerical, podía darse ante la observación y emulación de obras realizadas o encargadas por personajes reconocidos (alto clero y artistas avalados por él) o que se encontraran en los lugares que marcaban las pautas estéticas de la región, como lo sería, en este caso, la Catedral o, en zonas más pequeñas, las parroquias de las cabeceras locales.

En el apartado que habla del “no sé qué”, Feijoo asienta que hay producciones del arte y la naturaleza que, a pesar de que carecen de perfecciones, tienen un “primor misterioso”

---

<sup>303</sup> Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes tomo sexto* (Madrid: Imprenta de Andrés de Ortega, 1734).

<sup>304</sup> Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes tomo sexto* (Madrid: Joaquín de Ibarra, 1769), 323-326.

<sup>305</sup> Feijoo, *Teatro*, 333.

que favorece el gusto o inclinación hacia ellas, no pudiéndose encontrar una razón lógica para tal hecho que define como un “natural misterio”.<sup>306</sup> Es aquí donde surge una mención a la pintura, misma que se utiliza como ejemplo para entender la cuestión:

Los pintores lo han reconocido en la suya debajo del nombre de *manera*, voz que, según ellos la entienden, significa lo mismo, y con la misma confusión que el *no sé qué*; porque dicen que la manera de la pintura es una gracia oculta, indefinible, que no está sujeta a regla alguna, y sólo depende del particular genio del artífice. Demoncioso (*in Preamb. Ad Tract. De Pictur.*) dice, que hasta ahora nadie pudo explicar qué es, ó en que consistes esta misteriosa gracia: *Quam nemo unquam scribendo potuit explicare*, que es lo mismo que caerse de lleno en el *No sé qué*.

Esta gracia, este *no sé qué*, fue quien hizo preciosas las tablas de Apeles sobre todas las de antigüedad: lo que el mismo Apeles, por otra parte muy modesto, y grande honrador de todos los buenos profesores del Arte, testificaba diciendo, que en todas las demás perfecciones de la pintura había otros que le igualaban, o acaso en una, ú otra la excedían; pero él los excedía en aquella gracia oculta, la cual a todos los demás faltaba. Donde es de advertir, que aunque Plinio, que refiere esto, recurre a la voz Griega *charita*, ó *charis*, por no hallar en el idioma Latino voz alguna competente para explicar el objeto, tampoco la voz griega le explica; porque *charis* significa genéricamente *gracia*, y así las tres Gracias del gentilismo se llaman en Griego *charites*: de donde se infiere, que aquél primor particular de Apeles, tan no sé qué es para el Griego, como para el Latino, y el Castellano.<sup>307</sup>

Resulta interesante que Feijoo utilizara ampliamente la pintura para explicar el asunto del “no sé qué”, expresión ya empleada por la retórica del siglo XVII, pues permite aventurar que dicha expresión se debió utilizar por los intelectuales angelopolitanos para calificar las obras pictóricas que eran de su agrado sin que pudieran señalar el elemento particular de su calidad, ya que el mismo Feijoo parece señalar que es una característica inmanente a la buena pintura. El ejemplo de artista que utiliza el autor es el renombrado y mítico Apeles, quien

---

<sup>306</sup> Feijoo, *Teatro*, 334.

<sup>307</sup> Feijoo, *Teatro*, 336.

tuvo una presencia constante en la Nueva España al haber servido como parangón de los pinceles novohispanos en numerosos sermones y escritos, principalmente dedicados a alabar y mantener la memoria de los arcos triunfales y demás monumentos festivos de carácter efímero;<sup>308</sup> del mencionado artista clásico resalta su “gracia oculta”, la cual confería una belleza a la pintura que la hacía sobresalir entre las demás artes.

Aunque no tenemos testimonios directos y fidedignos de la época, es probable que los sacerdotes formados en el seminario y propensos a la lectura de Feijoo –como ya se ha dicho anteriormente– calificaran la obra de Zendejas –ampliamente gustada por el clero secular– bajo los mencionados cánones, abriendo con ello una ventana para entender las búsquedas y epítetos propios de lo que una obra debía poseer para ser gustada o, por el contrario, sancionada.

Siguiendo con su discurso, el autor explica que hay “objetos compuestos” que, a pesar de que no tienen alguna característica sobresaliente que llame su atención, mantienen un cierto equilibrio o proporción en todas sus partes que los hace bellos y atractivos. También propone que el ser humano generalmente sostiene un solo canon de hermosura, siendo que existen diferentes combinaciones creadas por Dios que pueden producir belleza y que el hombre puede desconocer de manera consciente, aunque las aprecie sin poderles dar razón lógica. Esta es la forma en la que Feijoo explica el famoso “no sé qué”.<sup>309</sup> Para ejemplificar esta idea describió los rasgos de un rostro, haciendo énfasis en la expresión de los ojos bajo las siguientes palabras:

En el complejo de aquellos varios sutiles movimientos de las partes del rostro, especialmente de los ojos, de que se compone la representación expresada, no tanto se mira la hermosura corpórea, como la espiritual; o aquel complejo parece hermoso, porque muestra la hermosura del ánimo, que atrae sin duda mucho más que la del cuerpo. Hay sujetos, que precisamente con aquellos movimientos, y postura de ojos, que se requieren para formar una majestuosa, y apacible risa, representan un ánimo

---

<sup>308</sup> Para ejemplo de esto consultar: Guillermo Tovar de Teresa, *Biblioteca Novohispana de Arte* (Tomos I y II) (México: Fondo de Cultura Económica, 1988).

<sup>309</sup> Feijoo, *Teatro*, 338-343.

excelso, noble, perspicaz, complaciente, dulce, amoroso, activo, lo que hace, a cuantos los miran, los amen sin libertad.<sup>310</sup>

Nuevamente, esta referencia debió educar (de manera indirecta) la mirada de los curas, quienes, probablemente, focalizaron su atención en los ojos de los personajes representados en la pintura, buscando la belleza del alma en la que ahonda Feijoo. Es necesario rescatar que una de las cualidades más sobresalientes de la producción de Zendejas es el énfasis que – como parte de su brillante manejo de la gestualidad– pone en las miradas de sus personajes, haciéndolas notablemente dulces en sus seres angélicos y temibles en sus antagonistas. De esta cualidad me ocuparé a con mayor profundidad al hablar de los lienzos realizados para Acatzingo. Aunque esta expresividad en la mirada no es característica particular del pintor, si debió ser parte de las cualidades que los clérigos aquilataran en sus obras. Finalmente, la disertación termina reiterando que la apreciación del “no sé qué” está sujeta al “genio, imaginación y conocimiento” de quien lo percibe,<sup>311</sup> es decir, el gusto es una demostración de facultades, cultura y educación de quien lo ostenta.

El siguiente texto es *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, escritos por Ignacio de Luzán. De este texto, la biblioteca Palafoxiana conserva un tomo publicado el año de 1737, lo que permite asegurar que fue leído por los futuros sacerdotes susceptibles a hacer encargos artísticos durante la época de producción de Miguel Jerónimo Zendejas. La obra de Luzán presenta gran cantidad de alusiones al arte de la pintura, utilizada como símil para entender y ejemplificar varios argumentos en la poesía. Esta estrategia permite vislumbrar cuales serían las cualidades que los clérigos podrían apreciar en una obra pictórica desde su formación no precisamente visual, puesto que, aunque no se puede negar que algunos de ellos hubieran leído algún tratado pictórico (esto debido a la amplia cultura de varios sacerdotes de la época),<sup>312</sup> lo más probable es que su conocimiento teórico radicara más en referencias indirectas, como las que proporciona

---

<sup>310</sup> Feijoo, *Teatro*, 345-346.

<sup>311</sup> Feijoo, *Teatro*, 346.

<sup>312</sup> Un ejemplo de esto lo da Cayetano Cabrera y Quintero, pues entre sus papeles (conservados en la Biblioteca Nacional) se encontró un manuscrito titulado “El arte maestra”, que resulta ser la traducción de un tratado italiano escrito por Francesco Lana y adaptado probablemente por José de Ibarra con ayuda del propio Cabrera y Quintero. Para más información, consultar: Paula Mues, *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico novohispano* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006).

Luzán en su obra acerca de la poesía, tema de profundo e inmediato interés para los seminaristas en formación debido a su formación como predicadores.

Luzán menciona que la imitación comprende varios instrumentos como la poesía, la pintura, la escultura y la música,<sup>313</sup> mencionando que la poesía es la que instruye a todos los géneros de arte y ciencias de manera directa e indirecta.<sup>314</sup> Gracias a esta afirmación podemos establecer que varias de las herramientas que los sacerdotes tenían sobre la poesía sirvieron para forjarse un criterio, una opinión y un gusto en torno a la pintura. Como se verá mas adelante, las ideas de Luzán empatan con lo que se puede observar en la obra pictórica de la época, sin por ello entender al autor como el origen de estas formas sino como testimonio ejemplar y formativo de una sensibilidad propia de la época, patente tanto en la poesía, como en la pintura o en la escultura.

El símil de que la poesía es “pintura de los oídos” y la pintura es “poesía de los ojos” es ocupado por el autor,<sup>315</sup> abonando que la mayor destreza de un pintor es explicar “con distinción y claridad” una idea, de modo que el espectador pueda no sólo verlos, sino leerlos. En el mismo sentido, menciona que la poesía debe representar conceptos de tal forma que el entendimiento no sólo los lea, sino que los vea.<sup>316</sup> En cuanto a las facultades propias de las artes imitativas, menciona que existen dos tipos de imitación: la icástica, que se refiere a la copia de un modelo particular, y la fantástica, que es la mezcla de varios objetos de la realidad para crear un ideal. Para ejemplificar lo anterior, el texto retoma la historia en la que Zeus retoma la imagen de varias mujeres hermosas para representar la belleza de Helena y crearla así más perfecta.<sup>317</sup>

También resulta sumamente interesante la función que Luzán le confiere a las artes como medios subordinados a la política, los cuales ayudaban a la educación y buen gobierno, puesto que ejercitaban la moral, ordenaban las costumbres, conducían a la gente a la

---

<sup>313</sup> Ignacio de Luzan, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (Zaragoza: Imprenta de Francisco Revilla, 1737), 35.

<sup>314</sup> Luzán, *La poética*, 70.

<sup>315</sup> Luzán, *La poética*, 39.

<sup>316</sup> Luzán, *La poética*, 36.

<sup>317</sup> Luzán, *La poética*, 40-41.

“bienaventuranza” temporal y eterna, iluminaban el entendimiento y movían la voluntad a lo bueno.<sup>318</sup> El reconocimiento de estas facultades en las artes debió poner el énfasis en su potencia pero también en la necesidad de su corrección, tanto formal como de contenido, reafirmando en los clérigos la idea de que una buena poseía o pintura son un potencial recurso moral y didascálico.

Como una referencia destacadamente particular dentro de un tratado de poesía, vale la pena resaltar que Luzán habla también de la pintura desde el punto de vista formal o técnico, abordando, brevemente, las maneras para aplicar el pigmento con el pincel a fin de ejemplificar las formas en las que se puede hablar de un tema en la poesía. Vale la pena retomar textualmente sus palabras, debido al interés que presentan para este trabajo:

El Castelvetro distingue estas dos diversas maneras de pintar las cosas, con los nombres de manera universalizada, y manera particularizada. La primera pinta las cosas brevemente, y como en escorzo, señalando solo las partes más principales, o más importantes para que se conciba la imagen, dejando lo restante a la imaginación del lector, que de lo que allí alcanza a ver, ya arguye, o puede argüir todo lo demás del objeto. La segunda representa con menuda y copiosa descripción todos los miembros, y todas las partes, y circunstancias del objeto. Una y otra manera de pintar, siendo bien hecha, es buena y loable: una y otra tiene sus parcialidades.<sup>319</sup>

Ambas formas de pincelada están presentes en la pintura de la época, tanto la más contenida y precisa como la suelta, de carácter efectista, con objetos esbozados que se completaban gracias a la mirada del espectador. Cabe señalar que las dos técnicas se podían usar dentro de una misma composición, observándose en los puntos centrales de esta –como los rostros o partes focales– una pincelada más precisa y acabada, mientras que mostraba los elementos complementarios con un tratamiento más rápido y expresivo. Estas características, como síntoma de una época, se observan particularmente en la obra de Zendejas, delicado en el trabajo de los rostros y suelto en los ropajes y otros objetos secundarios.

---

<sup>318</sup> Luzán, *La poética*, 45.

<sup>319</sup> Luzán, *La poética*, 139.

Sobre este último punto, vale la pena recordar como Antonio de la Rosa –en el temprano año de 1824– se sorprendía con el maravilloso efecto logrado por Zendejas a través de unas “brochadas sueltas y duras a primera vista”.<sup>320</sup> Es probable que las apreciaciones de Luzán hayan afinado la vista de los clérigos frente a los cuadros, entendiendo el por qué de los diferentes movimientos de pincel con los que el pintor creaba una obra. En cuanto a la referencia de artistas, el autor de *La poética* menciona como famosos pintores a Rafael Urbino, Tiziano y Luca Giordano o Lucas Jordán, siendo este último comparado sutilmente con Zendejas a través del mote de *fapresto* por el mismo Antonio de la Rosa, como ya se había referido en el primer capítulo de este trabajo. Esta coincidencia es producto del gusto y la cultura de la época.

Uno de los puntos centrales del discurso de Luzán tiene que ver con el movimiento de los afectos a través de la poesía, la cual, como ya se ha visto, es maestra de las artes imitativas. En este sentido y siguiendo al autor, la “didáctica” de las artes depende del grado de placer o aborrecimiento con el que se representa un objeto o una circunstancia, sirviendo dicho efecto para fines morales; así pues, se representa la virtud de manera bella mientras que el vicio a través de la fealdad.<sup>321</sup> Si bien esta idea no es novedosa, resulta relevante la precisión que de ella hace el autor para entender su recepción en el clero. Sobre esta línea, el texto refiere que la belleza es la “la luz con la que brilla y se adorna la verdad”, haciendo que su claridad haga fácilmente comprensibles las cosas. No obstante, aunque la belleza agrade al entendimiento, es necesario que la verdad mueva los afectos a través de la dulzura,<sup>322</sup> concepto fundamental para entender la pintura del siglo XVIII y que es definido por Luzán de la siguiente forma:

La dulzura poética, como ya hemos dicho, consiste y se funda en la moción de afectos, los cuales si verdaderos lastiman o entristecen, imitados deleitan: bien como deleita la pintura de un fiero dragón, que vivo causarí horror, y espanto. No hay duda, que sería triste, y lastimoso espectáculo el hallarse presente a los clamores y sollozos de una Madre, a quien impensadamente hubiesen presentado

---

<sup>320</sup> De la Rosa, *Historia*, 17.

<sup>321</sup> Luzán, *La poética*, 49.

<sup>322</sup> Luzán, *La poética*, 77.

delante la cabeza de su hijo fijada en la punta de una lanza, pero la imitación de este mismo caso en la persona de la madre de Eurialo, deleita por extremo, y es uno de los más tiernos pasos de la Encida.<sup>323</sup>

La dulzura es el elemento que puede conmover al espectador y mostrarle, a través del afecto, la luz de la verdad. Para asentar esta idea, el texto nuevamente utiliza el recurso de la analogía con otra de las artes: el teatro, mencionando cómo las imitaciones de sucesos trágicos causan una aflicción y, al mismo tiempo, un deleite en el espectador. Esto lo explica a través de la “ley de recíproca amistad” que Dios les concedió a los hombres para que la observación de movimientos del cuerpo generase movimiento en el alma del espectador. Dichos efectos anímicos no son tan fuertes como si la acción fuera real y conllevan un determinado placer que conmueve al espectador y lo invita a imitar lo observado, esto es, a reír cuando observa la representación de un acto alegre o llorar cuando es triste. En el terreno de la pintura, el efecto de la dulzura se logra gracias a la gestualidad; no en balde fue en este siglo cuando los artistas novohispanos aplicaron las teorías de los afectos y las pasiones del alma representadas a través de movimientos corporales.<sup>324</sup> En el caso particular de Zendejas, vale la pena considerar que una de las cualidades más reconocidas en su obra es su capacidad de conmover a través de la expresión de sus figuras. Aquí se hace necesario nuevamente colocar la cita textual de Antonio de la Rosa, manifestada a principios del siglo XIX, quien habla de esta cualidad de la siguiente manera:

No se limitó como sus antecesores a los asuntos sagrados, si no que ejerció su atinado y fecundo pincel en asuntos profanos. En los primeros supo comunicar a los espectadores los efectos que expresaban sus figuras pues tanto se apodera de uno la tristeza profunda que inspira la Virgen (que pintó repetidas veces) con Jesucristo muerto en su regazo, que llenan de alegría sus vírgenes en las situaciones de gozo. Sus formas son bellas su colorido limpio y mórbido, sus contornos suaves, sus composiciones grandiosas e interesantes sus actitudes propias.<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Luzán, *La poética*, 80.

<sup>324</sup> Consultar: Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, (Tesis de doctorado, UNAM, 2009), 295-342.

<sup>325</sup> De la Rosa, *Historia*, 15-16.

Es así como el efecto de la dulzura poética buscaba proyectarse en el terreno de la pintura gracias a la gestualidad, siendo Zendejas notablemente alabado por el magistral uso de dicho recurso. Comprender la cuestión de la dulzura resulta fundamental para entender la categoría del gusto, ya que, para Luzán, en esta cualidad radica el buen gusto de la poesía.<sup>326</sup> Este mismo criterio debió haber sido aplicado por los sacerdotes a las obras de arte pictóricas, siendo uno de los factores determinantes para su inclinación hacia determinados artistas y, en el caso particular que aquí se estudia, hacia Zendejas. Como ejemplo se tiene al mismo Antonio de la Rosa, quien se debió educar dentro de este pensamiento filosófico y literario y quien pone en realce la capacidad emotiva del pintor. Para finalizar este análisis de la obra de Luzán, vale la pena destacar que, al igual que Feijoo, contempla la formación y sensibilidad estética como un resultado de diversos factores, entre los que sobresalen los hábitos y la educación, siendo esta la más importante pues atiende el desarrollo de las facultades intelectuales.<sup>327</sup>

El último autor que se analizará es Ludovico Muratori y su obra *Riflessioni sopra il buon gusto*, cuya traducción, hecha por Juan Sampere y Guarinos, fue publicada en 1783, conservándose un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Palafoxiana. Aunque parece tardía la fecha, sobre todo para hablar de una influencia entre los sacerdotes que elegirían posteriormente a Zendejas como pintor de sus parroquias, es necesario acotar que la obra original en italiano fue impresa desde el temprano año de 1708, teniendo una gran cantidad de ediciones sucesivas, por lo cual no sería extraño que hubiera llegado a Puebla algún ejemplar del libro en italiano, todavía más si se considera que en la misma Palafoxiana se conservan otras obras de Muratori en dicho idioma.<sup>328</sup>

En esta obra se vuelve a asentar que el fin primero de las ciencias y las artes es el de “enseñar, aprovechar y deleitar”,<sup>329</sup> cuestiones que determinan el llamado “buen gusto”, mismo que es definido por el autor en las siguientes líneas:

---

<sup>326</sup> Luzán, *La poética*, 85.

<sup>327</sup> Luzán, *La poética*, 94-95.

<sup>328</sup> Como prueba de esto, en el mismo repositorio se guarda un ejemplar de *Del governo della peste* escrito por el mismo Muratori y publicado en 1710.

<sup>329</sup> Luis Antonio Muratori, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes* (Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1782), 18.

El Buen Gusto pues consiste en saber buscar por medios proporcionados lo bueno, y lo verdadero, y proponerlo en términos que puedan obrar con toda la fuerza, que naturalmente tienen sobre el corazón del hombre: porque también sucede muchas veces que una verdad útil e importante no produzca efecto por el desaliño con el que se presenta.<sup>330</sup>

Al igual que los autores anteriormente citados, Muratori hace énfasis en las principales características de los objetos sobre los que recae el “buen gusto”, a saber, que sean vehículos hacia lo “verdadero” y que sepan conmover a quien los consume. También señala que las obras de carácter público (refiriéndose tanto a las literarias como artísticas) son propicias para que el “buen gusto” se dé a conocer a una mayor cantidad de gente. En consecuencia, estas obras se deben trabajar de forma más delicada, puesto que están expuestas a la opinión y, en el futuro, serán las encargadas de crear un juicio bueno o malo en torno al “genio de una nación”.<sup>331</sup>

Nuevamente, este punto nos lleva a pensar en la importancia que los clérigos debieron conceder a las obras de sus templos, la mayoría de ellas, colocadas en espacios de carácter público. De igual modo, los presbíteros sabían que el éxito de las obras, más allá de sus fines evangelizadores, consistía en la buena fama que se tuviera de dicha región o parroquia. Más aún, una obra representada exquisitamente, según los cánones de la época, preservarían al cura que la comisionó en buena memoria de la comunidad que tenía a su cargo. Respecto al punto de las imágenes religiosas, el autor recomienda a los jóvenes el estudio de la teología positiva, definida como la posibilidad de conocer a Dios a través de la razón y el contacto con la realidad. Esta vía podía impedir que existieran excesos en cuanto a la veneración de los santos y culto a las imágenes.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> Muratori, *Reflexiones*, 19.

<sup>331</sup> Muratori, *Reflexiones*, 16-17.

<sup>332</sup> Muratori, *Reflexiones*, 116.

Muratori también utilizó a la pintura como ejemplo para explicar sus postulados, esta vez, para manifestar el conocimiento que un artista posee de las reglas de su profesión, mismas que le permiten formular un juicio propio sobre su obra:

Un buen pintor sabe muy bien en que consiste el primor de su arte, tiene a su vista todas las reglas, y cuando empieza a hacer una pintura, manifiestamente conoce lo que debe hacer para que salga conforme con su idea. Acaba la obra, y el mismo, si no lo ciega el amor propio, es el primero que conoce que no está enteramente perfecta, o que podía haberse hecho mucho mejor.<sup>333</sup>

En estas líneas hay un reconocimiento implícito a la labor intelectual del pintor y, con ello, a su liberalidad, puesto que privilegia el acto imaginativo de donde surge la obra material que, al final, es cotejada por el artista con el diseño o mapa que había creado en su mente. Esta idea también puede vincularse con las cualidades que un hombre de buen gusto debería poseer, pues las mismas habilidades que desarrollaba un buen pintor, a saber, imaginación e intelecto, eran las que se reconocían en las personas con buen gusto. Para Muratori, además, el hombre de buen gusto debía saber “convencer, y persuadir con la verdad, aprovechar con lo bueno y agrandar con lo bello”,<sup>334</sup> estas cualidades bien se podrían aplicar a un artista diestro, puesto que a través de sus obras trataba de persuadir acerca de la verosimilitud de lo pintado, utilizando como mecanismo la belleza de sus formas. Otra propiedad del hombre de buen gusto era su afición a “estudiar mucho, leer, meditar y formarse un buen capital de primeros principios”,<sup>335</sup> característica que también tenían los pintores cultos, entre ellos Zendejas, como lo asentó Bernardo Olivares Iriarte.

Finalmente, Muratori recomienda la lectura de las obras de santo Tomás de Aquino, mencionando que “el buen gusto encuentra muchas cosas que imitar en él”.<sup>336</sup> Esta percepción coincide con la política de difusión y lectura de las obras del “doctor angélico” que promovió el obispo Francisco Fabián y Fuero durante su prelación en Puebla,

---

<sup>333</sup> Muratori, *Reflexiones*, 17-18.

<sup>334</sup> Muratori, *Reflexiones*, 182.

<sup>335</sup> Muratori, *Reflexiones*, 182.

<sup>336</sup> Muratori, *Reflexiones*, 99.

impulsándolo a través de la cátedra, el púlpito y hasta la imagen, puesto que mando a realizar un grabado del triunfo de santo Tomás al famoso burilista José de Nava.<sup>337</sup>

Habiendo planteado brevemente estas nociones, toca ahora analizar quienes son los agentes que, para el caso de estudio, establecen, regulan y difunden el gusto dentro de la jerarquía religiosa novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII. Para el caso de Puebla, se propone que estas funciones las haya desempeñado el propio obispado, entendido como un microcosmos conformado, en primer lugar, por el obispo y su cabildo, órgano regente de la Catedral entendida como centro fáctico y visual de poder, pero, también, por el clero secular más próximo a las altas esferas del poder jerárquico. Este organismo propuso una serie de costumbres y normas que orientaron el gusto clerical, esto sin dejar de lado sus inclinaciones que estaban influenciadas, al mismo tiempo, por el gusto monárquico borbónico.

Las tendencias estéticas de estos personajes se reproducían gracias a los demás integrantes que sumaban el cuerpo de la iglesia, un gran número de sacerdotes que servían como eje vinculante con la sociedad. Cabe destacar que estos clérigos, en diversas ocasiones, carecían de fortuna, influencias o grados que los hicieran propensos a ligarse con las altas jerarquías eclesiásticas. Es aquí cuando el gusto se volvía una herramienta que lograba conectar al bajo clero con las autoridades religiosas, lo cual no sólo les daba prestigio, sino que incluso llegaba a favorecerlos, promoviéndolos a mejores cargos. Finalmente, la sociedad lograba conocer y aprehender el canon establecido por la Iglesia gracias al trabajo de los sacerdotes, quienes, a través del consejo, la prédica y la educación visual ejercida en los templos, integraban a los laicos dentro de los paradigmas estéticos establecidos por la institución eclesial.

### **2.3 Contexto del clero durante la segunda mitad del siglo XVIII**

---

<sup>337</sup> Jesús Márquez Carrillo, *Política, iglesia y modernidad en Puebla, las ideas y proyectos reformistas del obispo Francisco Fabián y Fuero, 1765-1773* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016), 146-151.

El contexto de la Iglesia hispana en el siglo XVIII estuvo marcado, teóricamente en su totalidad, por la monarquía borbónica y por los reclamos regalistas que esta mantuvo como parte de sus conocidas reformas. La dinastía reinante durante esta centuria se caracterizó por la búsqueda de mayores sistemas de control que le permitieran administrar la totalidad de sus recursos y, en este sentido, la Iglesia le ofrecía el botín más abundante del cual apoderarse. Retomando los derechos que desde el siglo XVI la Corona había ejercido sobre la Iglesia indiana –gracias a la bula *Inter caetera* otorgada por Alejandro IV– los Borbones exigieron al papa el poder sobre la elección de obispos dentro de sus territorios, concesión que, después de una larga y problemática negociación, fue otorgada en el año de 1753. Este logro fue el parteaguas para que la monarquía demandara, ejerciera y, en algunos casos, se tomara varias atribuciones que tradicionalmente pertenecían al dominio de Roma, entre ellas, el rey decretó lo que se llamó *el pase regio*, mismo que consistía en la capacidad del monarca para retener bulas y edictos papales si así lo consideraba justo.<sup>338</sup>

El fortalecimiento del poder monárquico frente a la influencia papal fue sólo uno de los pasos articulados que la dinastía borbónica llevó a cabo para ejecutar un mayor control de sus dominios. Una vez teniendo en sus manos el poder casi absoluto de la iglesia hispánica, misma que empezó a constituirse como una especie de Iglesia nacional,<sup>339</sup> la monarquía utilizó las sólidas redes políticas, económicas y sociales que el clero había establecido para fortalecer su dominio. En la Nueva España (aunque no exclusivamente en ella), uno de los principales aliados para comunicar, establecer y vigilar el cumplimiento de las nuevas legislaciones fue el obispo, quien era designado por el rey. Con el fin de aumentar el poder de estos aliados eclesiásticos, los monarcas buscaron fortalecer la figura episcopal y, por ende, al clero secular, sobre el cual podían tener un control mayor y más directo.<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> Clara García Ayuardo, “Re-formar la iglesia novohispana” en Clara García Ayuardo (coord.), *La reformas borbónicas, 1730-1808* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 228.

<sup>339</sup> Este término es utilizado en Antonio Rubial García (coord.), “La búsqueda de una identidad en época de cambios: 1750-1821” en *La iglesia en el México colonial* (México: UNAM, 2013), 408.

<sup>340</sup> Esto se puede ejemplificar con las relaciones entre la corona y los prelados angelopolitanos. Ver casos en Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones (1700-1821)* (México: Porrúa, 2006).

La expulsión de la Compañía de Jesús; el debilitamiento del Santo Oficio; la secularización de doctrinas y creación de nuevas; la concesión y otorgamiento de las vacantes eclesiásticas; las reformas a la vida común; el aumento de los diezmos; las reformas educativas dentro de los seminarios y colegios; las campañas contra las cofradías y la castellanización rural, fueron pasos articulados para fortalecer a esta nueva Iglesia secular y *nacional* que tenía como cabeza a los obispos, aliados directos del rey. El otorgamiento de mayores facultades a la Iglesia buscaba conjuntar todo el poder fáctico del clero para que este fuera tomado posteriormente por la monarquía, como se puede observar, entre otras acciones, en la consolidación de los vales reales a principios del siglo XIX.<sup>341</sup> El fortalecimiento del poder episcopal, la secularización de las parroquias y el debilitamiento del clero regular y de las cofradías serán temas fundamentales que este trabajo analizará en perspectiva a la creación de un gusto clerical homologado y secular.

Cabe destacar que en el siglo XVIII la Nueva España pasaba por un proceso complejo y contradictorio, como bien lo señala William B. Taylor:

La Nueva España del siglo XVIII experimentó importantes cambios demográficos y materiales; crecimiento económico y de población, migración interna e interdistrital, alteraciones en el uso y tenencia de la tierra, la reorganización de una industria textil que decaía, nuevas exigencias fiscales de la Corona, la expansión y diversificación de los mercados urbanos, un incremento salarial y el empleo del dinero en efectivo [...] a pesar del impresionante crecimiento de la minería de la plata, de la construcción y del comercio y de alguna expansión regional de importancia en la agricultura, el crecimiento, al parecer, fue más nominal que real, viciado por la inflación y la productividad *per capita* estancada. La distribución de la nueva riqueza fue crecientemente desigual; los grandes latifundios fueron los principales beneficiarios de los incrementos generalizados en la producción agrícola; los salarios reales y el ingreso *per capita* en realidad declinaron; la producción de plata no alivió la escasez de numerario, capital y crédito.<sup>342</sup>

---

<sup>341</sup> Para un análisis más completo y profundo de las circunstancias de la Iglesia en el siglo XVIII y de las reformas emprendidas en ella, puede revisarse Ayuardo, "Re-formar la Iglesia", 225-287.

<sup>342</sup> William B. Taylor, *Ministros de lo sagrado* (traducción de Óscar Mazín Gómez y Paul Kersey) (México: Colegio de Michoacán, 1999), 136.

Como ya se ha anotado, el crecimiento y distribución del capital económico, factor primordial para la promoción de las artes (y la consolidación de un gusto sobre ellas), era considerablemente desigual y contradictorio. Si bien la industria era pujante, la riqueza se distribuía de modo que favoreciera a las élites que dirigían el gobierno, la industria y el comercio, fomentando con ello el aumento de oligarquías regionales. Dentro de este núcleo, el gobierno espiritual (la Iglesia) se enriqueció gracias al fortalecimiento de las rentas clericales, a pesar de que fueron más controladas y tasadas por la Corona.<sup>343</sup> Al hablar de una Iglesia con mayor poder económico, tenemos que establecer la noción de desigualdad de la riqueza también en este plano: la secularización de las parroquias y el fortalecimiento de las facultades episcopales robustecieron el capital económico del clero secular, a costo del empobrecimiento de las órdenes religiosas en algunas zonas, puesto que en otras –como las que se fundaron en el norte– mantuvieron un estatus económico y social que les permitió mantenerse como agentes activos y de influencia regional. A partir de este punto, se puede establecer que la mayor parte del capital eclesiástico, fundamental para la creación y ornamentación de templos desde donde se ejercitaba y difundía el gusto artístico, estaba en manos del clero secular, dependiente, en su totalidad, de la figura episcopal y su cabildo. Cabe destacar que al impulsar un gusto a nivel corporativo al mismo tiempo fortalecía al grupo en sí mismo, por lo cual se utilizaba este recurso, proyectado en el arte visual, como un mecanismo de difusión y fortalecimiento de sus postulados y poder.

Si bien hablamos de un mayor poder político y económico en la Iglesia secular, también es necesario hacer distinciones dentro de este grupo: existía un alto clero de tendencias regalistas conformado por el obispo, su cabildo y algunos otros sacerdotes, maestros, confesores y párrocos de cabeceras lucrativas; frente a ellos coexistía un clero bajo y empobrecido<sup>344</sup> que no tenía un cargo fijo o bien remunerado. Algunas veces podían ser párrocos de poblaciones muy pequeñas o que daban muy poco rédito, viviendo, muchas veces, más de la caridad de los fieles que del apoyo de sus superiores. Por otro lado, el jugoso mundo del alto clero cada vez estaba más competido por la llegada de sacerdotes peninsulares que, amparados por los obispos que comúnmente provenían de España, perseguían el

---

<sup>343</sup> Rubial, *La iglesia*, 403-404.

<sup>344</sup> Rubial, *La iglesia*, 406.

reforzamiento de un clero diocesano mucho más disciplinar<sup>345</sup> y riguroso, particularmente respecto a algunas manifestaciones religiosas populares que ya para la segunda mitad del siglo XVIII eran calificadas por el clero peninsular e ilustrado como supersticiosas, es decir, no se adecuaban a los juicios de un gusto delimitado por la razón.<sup>346</sup>

Es posible observar que en el periodo que va de 1750 a 1790 hubo un gran enriquecimiento de la Iglesia secular y una fuerte presencia de su clero, principalmente, en las zonas urbanas. Las críticas que esto atrajo, debido a todas las reformas implementadas, fueron difíciles de contener. Las autoridades de la Iglesia novohispana, en medio de toda esta vorágine, persiguieron la construcción de una identidad religiosa que retornara “a un modelo de austeridad y la obediencia que lo identificara con una piedad individual, más apegada al evangelio; respetuosa de la jerarquía y de silenciosa observancia”.<sup>347</sup>

A pesar de que la Iglesia recibía una mayor cantidad de ingresos y facultades, buscaba una distribución económica y de poder sustentada en los ideales espirituales de cada una de sus partes, exhortando, por ejemplo, a una mayor pobreza y obediencia a su clero regular, votos que, teóricamente, eran parte fundamental de su carisma. Por otro lado, la austeridad no sólo se refería a un modelo de vida, sino también a una forma de llevar y entender la liturgia, la cual durante varios siglos se había nutrido de distintas herramientas y manifestaciones visuales, teatrales y festivas propias de la identidad novohispana; estas habían sido introducidas mayoritariamente bajo la promoción de las órdenes religiosas durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Dichas modificaciones ya no eran bien vistas por el espíritu del clero secular reformador novohispano.<sup>348</sup>

La utopía de la Iglesia, en consonancia con los ideales ilustrados, buscaba transformarse en una institución más “pura, disciplinada, de utilidad social y más

---

<sup>345</sup> Rubial, “La búsqueda de una identidad”, 408.

<sup>346</sup> Como ejemplo de ello se pueden citar las providencias del obispo Francisco Fabián y Fuero en contra de ciertas costumbres de raigambre indígena, véase Francisco Fabián y Fuero, *Colección de Providencias Diocesanas del obispado de la Puebla de los Ángeles* (México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2012).

<sup>347</sup> Rubial, “La búsqueda de una identidad”, 410.

<sup>348</sup> Por ejemplo, se puede citar la prohibición que hizo el obispo Francisco Fabián y Fuero de montar altares nocturnos a la virgen el “viernes de Dolores”, véase Francisco Fabián y Fuero, *Colección de Providencias Diocesanas* (México: Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, 1770), 449.

personal”,<sup>349</sup> es decir, aspiraba a una profundidad doctrinal tangible en sus actos y en sus formas. La religiosidad adquirió un cariz mucho más amable, tierno y bondadoso:

Los obispos y los cabildos catedrales promovieron una nueva teología consistente con la redefinición del papel del cura párroco en la vida pública como afectuoso maestro y con una visión más optimista de los indios como pupilos con la suficiente fuerza de voluntad para llegar a ser buenos cristianos. El arte religioso, los eruditos tratados de teología y las cartas pastorales de los obispos presentaban a Dios menos como un juez cruel que como un padre amoroso, y a Cristo crucificado menos como una figura herida y en agonía que como una forma humana sublime que anticipaba al Señor resucitado. Los diez mandamientos y las epístolas de San Pablo cobraron nueva vida como guías del potencial humano y modelos de caridad, amor y sociabilidad. Menos referencias se hicieron al diablo, a los siete pecados capitales y la agria visión agustiniana de la condición humana, todos los cuales habían sido tan socorridos en el siglo XVII.<sup>350</sup>

Las características de esta nueva religiosidad son patentes en la pintura novohispana de este siglo, tanto en contenido como en forma. Surgieron nuevos temas religiosos inspirados en la educación sentimental propia de la Ilustración y de su influencia francesa, pues estas habían trascendido a las bases de la Iglesia novohispana, esta vez, sin distinguir entre clero regular y secular. La piedad se acentuó más como un asunto de carácter personal e íntimo que buscaba una mayor cercanía y familiaridad con la divinidad. La imagen, como signo sensible, ayudaba y, en muchos casos, sostenía el peso emotivo de esta religiosidad. La pintura, elemento visual indiscutible en esta época, disponía de todo un repertorio de formas, colores y recursos, especialmente, la gestualidad, que vinculaban al espectador de una manera más afectiva e íntima con Cristo, María y los Santos. La influencia de las tradiciones italianas y francesas en la pintura novohispana se vinculaba perfectamente con los ideales de esta Iglesia mucho más afectiva y amorosa,<sup>351</sup> por lo que cumplió los requerimientos y funciones que el gusto clerical buscaba en la imagen como soporte de la piedad.

---

<sup>349</sup> Ayuardo, “Re-formar la Iglesia”, 231.

<sup>350</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 35.

<sup>351</sup> En torno a la sensibilidad religiosa y la pintura del siglo XVIII, consultar Mues, “José de Ibarra”, 61-62.

Habiendo examinado las circunstancias políticas, económicas y espirituales de la Iglesia durante la segunda mitad del siglo XVIII, las cuales fueron determinantes para la configuración de un gusto clerical de carácter secular, toca analizar a los actores primordiales de este entramado social: el obispo, el cabildo y el clero parroquial (alto y bajo) como protagonistas, acompañados por los dos grupos antagónicos que perdieron poder y capacidad para impulsar un gusto alterno: el clero regular y las cofradías. Sólo después de haber realizado este análisis, indagaré en el caso específico de Puebla.

### *2.3.1 El fortalecimiento del poder del obispo, su cabildo y sus artistas*

Como ya se ha mencionado anteriormente, una de las estrategias implementadas por la Corona española con el fin de ejercer un mayor control sobre sus posesiones fue la de fortalecer la figura episcopal. El obispo, príncipe eclesiástico dentro de sus dominios, servía como un emisario real que ejecutaba y vigilaba el fiel cumplimiento de las leyes emitidas por la monarquía. Todos los obispos de Puebla que rigieron durante la segunda mitad del siglo XVIII se caracterizaron por su ferviente regalismo, demostrado en el acatamiento de todas las voluntades emanadas del rey, desde la secularización de las doctrinas, el aumento y la vigilancia del quinto real, hasta en temas mucho más delicados como lo fue la expulsión de los jesuitas.<sup>352</sup>

Entendiendo que el prelado, entre muchas otras funciones, se desempeñaba como un órgano operativo directo del rey, vale la pena plantear su papel como mediador en el asunto de la formación del gusto. En el *Elogio de las bellas artes*, discurso presentado por el escritor y jurista ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos ante la Academia de San Fernando en 1781, se logra percibir el papel del rey dentro de la implementación del buen gusto, como bien lo sintetiza Hontanilla:

El propósito de este texto es resaltar el papel de Casa Real en la resurrección del buen gusto en España. Jovellanos asume que el arte griego incorporó todas las perfecciones.

---

<sup>352</sup> Para un abordaje más profundo del regalismo y los obispos poblanos, consultar Juan Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones (1700-1821)* (México: Porrúa, 2006).

Con el transcurrir de los siglos, las reglas de la imitación de la naturaleza sufrieron constantes vaivenes, oscilando entre la recuperación y el olvido de pueblos más o menos bárbaros o de monarquías más o menos sensibles a la belleza [...] Igualmente asume que su público concuerda con que la fortuita llegada de los Borbones a España trajo el buen gusto al país. Éste se mide por el impacto que las mejoras han tenido en las infraestructuras civiles, como las calles, las plazas, y los paseos de Madrid, afectando la comodidad y el refinamiento de las costumbres de los habitantes de la villa. Otro ejemplo de buen gusto de la monarquía es la decisión de sacar del comercio y de la especulación mercantil las obras de pintores célebres.<sup>353</sup>

Juan Sampere y Guarinos tenía una opinión similar a la de Jovellanos, misma que dejó escrita en su “Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura”, incluido en la ya estudiada traducción que hiciera de las *Riflessioni* de Ludovico Antonio Muratori. En dicho texto el autor menciona:

[...] estudia el buen gusto por sus causas y sus efectos y considera que es el factor más estrechamente conectado con el florecimiento de las artes y las ciencias de un país. Después de resumir las condiciones políticas y económicas que bajo el reinado de los Reyes Católicos dieron lugar al esplendor de la España renacentista, el erudito valenciano procede a identificar las causas del mal gusto que, hasta la llegada de la casa Borbón, había predominado en la nación.<sup>354</sup>

A través de estos dos ejemplos, podemos constatar el papel que la monarquía española había jugado en la promoción del buen gusto. La casa de Borbón había instaurado y seguido una serie de pautas que eran calificadas por algunos críticos o filósofos como la “resurrección del buen gusto” en el imperio español.<sup>355</sup> Habría que pensar que los obispos eran el canal más directo de las voluntades y acciones del rey en espacios alejados de Madrid, sobre todo en poblaciones de un carácter tan local como es el caso de Puebla; una ciudad que no era corte y que contaba con un poder civil de índole sumamente regional, por lo menos hasta la llegada

---

<sup>353</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 100.

<sup>354</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 100-101.

<sup>355</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 100-101.

del sistema de intendencias y de Manuel de Flon en el año de 1786.<sup>356</sup> La autoridad más poderosa de Puebla y de su extenso territorio diocesano era el obispo, quien tenía una amplia representatividad gracias a sus emisarios directos colocados en colegios y parroquias distribuidos a lo largo y ancho de su territorio. Esto sin contar con las visitas pastorales que los mismos prelados llegaban a ejecutar en las poblaciones que se encontraban bajo su jurisdicción espiritual.

Una vez comprendidas las amplias facultades del obispo, y su vinculación directa con el rey, es factible entender que el epíscopo, al absorber parte de las tareas dictadas y emprendidas por el monarca, fuera el principal promotor del buen gusto, por lo menos en cuestiones artísticas. Recordemos que las iglesias y templos eran espacios públicos que no sólo cumplían una función devocional, también servían como espacios de socialización y aprendizaje. Era en estos recintos donde la gente, sin ningún tipo de restricción, educaba la mirada y retenía las formas que eran consideradas como armónicas, correctas y adecuadas.

Los templos funcionaron, de algún modo, como escuelas del gusto artístico para el grueso de la población que no contaba con las capacidades económicas ni culturales de las que gozaban las élites. Aunque, también, estos espacios tuvieron la capacidad de educar al ojo y el gusto de las clases acomodadas, mismas que, a través de la sanción del gusto clerical palpable en los muros de las iglesias, orientaron sus necesidades hacia tal o cual artista, quien, finalmente, obtenía reconocimiento y prestigio al tener obra colocada en dichos establecimientos. El obispo lograba replicar su gusto a través de los sacerdotes y párrocos, quienes, como se verá más adelante, buscaban ganar la simpatía del prelado. A través de estos personajes, la visión estética del obispo, imitada o reinterpretada, se materializaba en parroquias, templos y capillas de distintas latitudes de la diócesis.

Como puede vislumbrarse, el fortalecimiento de la figura episcopal y de su facultad como promotor del gusto terminó favoreciendo ampliamente a varios pintores. Como ejemplo de ello, podemos mencionar los casos que se dieron a mediados del siglo XVIII con Miguel Cabrera, quien firmó con el título de “pintor de cámara” del arzobispo Manuel Rubio

---

<sup>356</sup> Salazar, *Los obispos*, 203.

y Salinas; o con José Joaquín Magón, quien, amparado bajo la figura del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, logró dejar un gran número de obras diseminadas en el territorio poblano. Si bien el cobijo de artistas por parte de obispos no fue una novedad del siglo XVIII, si hay que reconocer que la ampliación de las facultades episcopales y el crecimiento de la autoridad secular frente a las órdenes religiosas aumentó el radio de acción y el impacto de los pintores episcopales.

Por otra parte, es necesario resaltar la singular preocupación que los obispos demostraron por el control de los artistas, en especial de los pintores. Un ejemplo contundente de ello son las *Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso en las Sagradas Imágenes*, dictadas por los obispos durante el IV Concilio Provincial Mexicano (1771) que, aunque no fue ratificado por Roma, expresa el sentir y actuar de los prelados, principalmente del arzobispo de México, Francisco de Lorenzana, y el obispo de Puebla, Francisco Fabián y Fuero. Gracias a este valioso documento podemos conocer las preocupaciones que el alto clero novohispano, ilustrado y regalista, tenía en torno a la imagen pintada. Dentro de las normas que se establecen, se estipula que todos los pintores deben conocer la historia sagrada y evangélica; que tienen que seguir las normas del decoro y que no pueden innovar con la inclusión de pasajes o historias que no se encuentren previamente legitimadas por la tradición eclesiástica. Con respecto a la forma en que se considera a la pintura, los obispos señalan:

Las pinturas son libros mudos que deben enseñar la verdad y no la mentira; son unos instrumentos en que se conserva la verdadera tradición; son unas lecciones que entran por la vista aún de los ignorantes; y son unos partos de la fantasía arreglados a los principios sólidos del arte, no para inventar lo falso, sino para poner como vivo lo cierto, y de lo contrario se desacreditan los profesores y el arte, se introducen falsedades y se confunde lo falso o dudoso con lo verdadero.<sup>357</sup>

En este párrafo, los representantes de la Iglesia conciliar novohispana reconocen la facultad de la pintura como recurso didascálico, mismo que, a través del ejercicio visual constante

---

<sup>357</sup> Luisa Zahino Peñafort (recopiladora), *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999), 279.

(debido a su calidad permanente), logra enseñar las principales verdades de la religión. Es debido a ese poder que sus contenidos deben cuidarse escrupulosamente. Resulta de particular interés que los pintores son llamados “profesores”, título que reconoce la nobleza y liberalidad de su profesión;<sup>358</sup> justo en este tenor el documento señala el papel que juegan los artífices del pincel dentro de la religión:

El pintor bueno en lo sagrado es un predicador mudo, alguna vez tan eficaz como el que habla, que hace más impresión en el que mira, y que su obra es más permanente y estable que la de un orador panegírico; y por lo mismo no se pueden permitir pinturas sagradas ridículas, mal delineadas, de bastos colores y formadas sin aquel espacio de tiempo y coste que requiere tan noble arte, porque tales imágenes son injuriosas a Dios y a los santos, son perjudiciales a los hombres, son atractivos del Diablo, son mofa y escarnio de nuestra católica religión, por la burla que hacen a los herejes, son deshonor de la facultad y causa de muchas supersticiones e idolatría.<sup>359</sup>

El mote de “predicador mudo” y la emulación que hace de los pintores con los panegiristas indica el alto aprecio que los obispos novohispanos tenían por estos artistas, reconociendo nuevamente que sus obras poseían una capacidad de instrucción, algunas veces, más eficaz que la de un sermón, esto debido a su cualidad visual y por el hecho de poder ser consultada constantemente, sirviendo como instrumento de carácter mnemotécnico. Cabe destacar que en estas líneas se estipulan una serie de pautas formales que permiten entender, someramente, cómo se conformaba el buen gusto pictórico, evitando así la creación de imágenes ridículas, es decir, de mal gusto. Entre estas normativas se encuentra el cuidado por la delineación de las figuras, o sea, por el dibujo, mismo que fue un objeto de estudio constante por los artistas novohispanos de esta centuria.<sup>360</sup> Otra de las indicaciones enuncia el disgusto por la utilización de bastos colores; esta apreciación resulta tremendamente significativa si

---

<sup>358</sup> Para más información en torno al uso de la palabra “profesor”, consultar Paula Mues Orts, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 261-267.

<sup>359</sup> Zahino, *El Cardenal Lorenzana*, 279.

<sup>360</sup> Uno de los múltiples ejemplos que pueden encontrarse en torno al interés de los pintores por el dibujo, es la fundación de una academia en la cual se daban lecciones de dibujo y estudio de modelos *al natura*. Véase Mues, *La libertad*, 276.

tomamos en cuenta que para el siglo XVIII la paleta de colores se había reducido notablemente, en consonancia con las influencias pictóricas provenientes de Italia y Francia.

Llegados a este punto, vale la pena plantearse la idea de una correspondencia dialéctica entre Iglesia y artistas, pues, si bien los obispos influían en la creación de cánones artísticos en donde proyectaban su gusto, también los pintores ofrecían su innovación, genialidad y técnica para plasmar *ese* gusto clerical, con lo que lograban permear en la afición y el gusto de los prelados consiguiendo que sus narrativas, composiciones y formas se volvieran el estándar. Siguiendo esta misma línea discursiva, las *Reglas que deben observar los pintores cristianos* menciona dos veces la palabra “gusto”, la primera de ellas lo hace bajo los siguientes términos:

La pintura más devota y que más excita a verdadera devoción, decía San Carlos Borromeo que era la que más le gustaba, y lo mismo deben decir todos los cristianos, pues se puede juntar el primor del arte con la verdad del Misterio, y afectos que más muevan los de nuestra católica religión.<sup>361</sup>

Si bien en un párrafo anterior se definía un determinado gusto por medio de las formas, en este se define gracias a los contenidos. La pintura de “buen gusto” es la que provoca la devoción por mediación de los sentimientos, es decir, aquella que mueve los afectos espirituales mediante el arte. De nueva cuenta, se pueden encontrar aquí características propias del ejercicio de la pintura dieciochesca novohispana, ya que la teoría de los afectos y su proyección a través de la gestualidad fue otra de las búsquedas que los pintores de esta centuria emprendieron.<sup>362</sup> En estas líneas también sobresalen los afanes universalistas del buen gusto, pues se proclama que esta es la preferencia que deben tener “todos los cristianos”; dejando claro, más adelante, que no hay espacio para otras opiniones:

---

<sup>361</sup> Zahino, *El Cardenal Lorenzana*, 280.

<sup>362</sup> En torno al uso de la gestualidad en la época, consultar Mues, “El pintor novohispano”, 295-342.

El pintor no puede acomodarse al gusto desarreglado del que le encarga una nueva pintura y debe desecharse con fortaleza aunque le ofrezca muchos caudales, diciéndole: primero es Dios, primero es el arte, primero es mi alma y mi crédito.<sup>363</sup>

Las tendencias excluyentes del buen gusto se manifiestan de nueva cuenta, dejando claro que cualquier opción que esté fuera del canon establecido merece ser llamada “gusto desarreglado”, pues no contiene la verdad doctrinal que buscan tanto las enseñanzas de la iglesia como los preceptos de la estética y del buen gusto. Es necesario resaltar la ponderación expresada en la hipotética respuesta que el pintor debe dar a quien le proponga la factura de una obra heterodoxa, pues en ella se prioriza la fe y el arte, manifestando que la violación a las normas podía traer como consecuencia la pérdida del crédito –o fama– del artista. Con ello, la iglesia mostraba sus facultades para posicionar o desacreditar a cualquier pintor.

El escrito finaliza con una sentencia que establece el papel de distintos actores frente al arte de la pintura:

Finalmente, los peritos en el arte de la pintura y demás que quedan expresados han de cuidar de que no decaigan ni de su estimación ni de su justo precio, y de que no sean vilipendiados. El público es interesado en sus preciosos documentos, la religión, en conservación de los dogmas puros y misterios verdaderos que representan; la nación en no permitir novedades que la gradúen de pueril; el Santo Oficio de la Inquisición, en mantener pura la Santa Fe; los obispos en no permitir culto dudoso ni efigies ridículas; y todos los mortales, en celar que en sus casas no haya pinturas ni otras figuras de escándalo, que arruinen sus familias.<sup>364</sup>

En primer lugar, la Iglesia conciliar novohispana renueva su voto de protección hacia las artes, específicamente hacia la pintura, velando por los intereses de los artistas al exigir el pago justo de sus obras. Enseguida, se menciona que la pintura es un documento público cuyos contenidos deben ser cuidados por la Iglesia; que la nación no debe permitir novedades que la degraden, es decir, que debe velar por su continuidad dentro de una tradición, y que la Inquisición debe mantener pura la doctrina de la fe representada en el arte. Dentro de esta

---

<sup>363</sup> Zahino, *El Cardenal Lorenzana*, 280.

<sup>364</sup> Zahino, *El Cardenal Lorenzana*, 280.

carta de obligaciones se señala el protagónico papel de los obispos como censores del gusto, pues en ellos recae el criterio para no permitir “efigies ridículas”, es decir, que no atenten contra los preceptos del buen gusto imperante. Finalmente, la carta termina dictaminando las terribles consecuencias de quienes no sigan las pautas establecidas, ya que las “figuras de escándalo” podían traer consigo la ruina familiar. Si bien estas advertencias eran parte cotidiana de los preceptos católicos, también sugieren mecanismos de persuasión que podrían haber utilizado las élites para condicionar e imponer su noción de buen gusto. Es necesario recalcar que el IV Concilio Provincial Mexicano fue prácticamente orquestado y protagonizado por el arzobispo de la ciudad de México, Francisco Antonio de Lorenzana, y el obispo de Puebla, Francisco Fabián y Fuero, este último vinculado directamente con el círculo que promocionó la obra de Miguel Jerónimo Zendejas, por lo cual, es lógico pensar que todas estas ideas vertidas en torno al gusto en la pintura y sus artífices tuvieron un singular eco en la Angelópolis.

El papel del obispo como censor máximo de las obras artísticas debe matizarse notablemente si tomamos en cuenta la influencia que debió haber ejercido el cabildo catedralicio que lo acompañaba en su mandato. Es necesario apuntar que los canónigos que conformaban el cabildo catedralicio poseían un extraordinario poder sobre las diócesis, mismo que en varias ocasiones suscitó conflictos entre los obispos y su cabildo,<sup>365</sup> normalmente, al inicio de las gestiones episcopales. La definición y papel de este órgano la da cabalmente María Luisa Zahino:

Frente al carácter mutable de los obispos, itinerantes de una diócesis a otras, el Cabildo eclesiástico se presenta como un órgano de naturaleza permanente, acumulador de prácticas y tradiciones, transmitidas por siglos entre sus miembros. Este senado de los prelados ejercía funciones de asesoramiento de justicia, y de gobierno en caso de sede vacante, se ocupaba del culto y del oficio divino, y sobre todo, tenía en sus manos, y de aquí precisamente emanaba gran parte de su poder, la administración de las rentas eclesiásticas de la diócesis.

---

<sup>365</sup> Como un ejemplo de ello está el conflicto que el prelado Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu tuvo con el deán de la Catedral, véase Salazar, *Obispos*, 94.

El cuerpo capitular, como es lógico, solía tener un conocimiento profundo de los problemas de la arquidiócesis en todas sus facetas: espiritual, social, económica, cultural, etcétera. Este importante bagaje no sólo constituía una sólida base para afrontar la responsabilidad que le correspondía en el gobierno del arzobispado, sino también un sustrato valiosísimo donde los nuevos prelados podían y debían buscar asesoramiento y apoyo. Esta misión asesora cobraba especial relevancia al tratarse de una mitra americana, en la que los perfiles socio-religiosos era diferentes a los habituales en las diócesis españolas.<sup>366</sup>

Es a través de este cuerpo colegiado que se puede entender la continuidad de un gusto y la pervivencia de las tradiciones, ya que, normalmente, los obispos llegaban al nuevo mundo provenientes de la península, sin haber pisado anteriormente los territorios que tenían a su mandato. Probablemente, gracias al influjo capitular, los prelados orientaban sus inclinaciones hacia determinada oferta artística local. Por otro lado, muchas de las obras que se contrataban para las catedrales, exponentes máximos del buen gusto en las artes, eran solicitadas y costeadas por el cabildo, sin la necesaria intervención del obispo. Aunque, probablemente, la unidad generada por un gusto en común sancionaba la ejecución y colocación de las piezas. Además, como lo menciona Jesús Márquez, muchas de las decisiones de un prelado dependían fundamentalmente de su cabildo y de los intereses que, de manera tanto individual como grupal, persiguieran y defendieran. Por esta razón el obispo en turno debía conciliar con su senado y mantener una relación cordial, al tiempo de buscar introducir, poco a poco, a su familia eclesiástica dentro de él, lo cual se lograba cada vez que un canónigo moría o era promovido a alguna sede episcopal.<sup>367</sup>

El tema de los cabildos catedralicios y su papel dentro de la conformación del gusto merecen analizarse con mayor profundidad. Sin embargo, la carencia de estudios en torno a estas agrupaciones y el cierre indefinido del archivo del cabildo de la catedral de Puebla, indispensable para este estudio de caso, impide la posibilidad de ahondar en el punto de una manera general, aunque se esbozarán algunas ideas en los siguientes apartados.

---

<sup>366</sup> Luisa Zahino Peñafort, *Iglesia y sociedad en México. 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones* (México, UNAM, 1996), 13-27.

<sup>367</sup> Márquez, *Política*, 121.

### 2.3.2 *La Iglesia angelopolitana hacia el siglo XVIII, el alto clero y la consolidación del orgullo secular en la ciudad episcopal*

El poder religioso secular confirió características particulares a la Angelópolis, las cuales determinaron su carácter y devenir como ciudad episcopal o episcopópolis, concepto bajo el que recientemente ha estudiado la ciudad Montserrat Galí.<sup>368</sup> El primer elemento particular de la diócesis poblana hacia el siglo XVIII es su amplio territorio geográfico, el cual abarcaba desde Veracruz hasta algunas zonas de Guerrero y Chiapas,<sup>369</sup> es decir, de costa a costa. Para el año de 1700 contaba con la cantidad de 120 parroquias, número que aumentó hacia mediados de dicha centuria a 150, alcanzando, a principios del siglo XIX, las 247. Muchas de ellas fueron fundadas por los obispos Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y Francisco Fabián y Fuero, quienes se encargaron de ejecutar las órdenes de secularización y fragmentación de doctrinas y parroquias.<sup>370</sup>

La enorme extensión del obispado fue un tema que continuamente se buscó modificar desde la corona, encargando a varios obispos que buscaran la fragmentación de la diócesis,<sup>371</sup> situación que, pese a la aparente colaboración de los prelados, no se logró conseguir hasta el siglo XIX. Es muy probable que los nulos resultados en torno a esta división obedecieran más a los intereses propios del epíscopo y de su colegio capitular, que a la imposibilidad de

---

<sup>368</sup> Para revisar los argumentos teóricos bajo los cuales la autora denomina de esta forma a la ciudad de Puebla, consultar: Montserrat Galí Boadella, “Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana” en Montserrat Galí Boadella (coord.) *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX* (Puebla: BUAP, 2013), 63-92.

<sup>369</sup> La extensión era a “[...] casi todo el estado de Veracruz, llegaba hasta la barra de Tamiahua y, por ese rumbo sólo quedaba fuera una pequeña porción del norte de Veracruz; además incluía íntegro el estado de Puebla, casi todo el de Tlaxcala, una pequeñísima parte de Morelos; en el estado de Guerrero ocupaba la zona tlapaneca hasta la Costa Chica y por la parte occidental hasta el río Papagayo; en el estado de Oaxaca entraba en un reducido segmento de la región noroeste y por el noreste hasta el límite con el actual estado de Veracruz; en Tabasco, extremo oriental de obispado, éste se introducía abarcando parte de la Chontalapa y la región de Huimanguillo.” Consultado en Márquez, *Política*, 46-47.

<sup>370</sup> Márquez, *Política*, 138.

<sup>371</sup> Como ejemplo de esto se encuentran las ejecutoriales expedidas con el nombramiento de los obispos Juan Antonio Lardizabal y Elorza (1722) de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (1743) en donde el rey les encargó el demembramiento del territorio episcopal. En la del prelado Pantaleón se hizo énfasis en que dicha orden llevaba sin ejecutarse más de un siglo. Ver Salazar, *Obispos*, 16 y 91.

concretar la tarea. Hay que recordar que, aunque la injerencia cultural y económica de la sede catedralicia no se extendió total y uniformemente a todo el inmenso territorio que gobernaba,<sup>372</sup> sí le generaba una amplia riqueza que se reflejaba en las congruas que recibían tanto el obispo como su cabildo.

La riqueza económica de la diócesis poblana, fruto de su extensión y benéfico enclave, la convirtió en la más rica de América: todavía hasta mediados del siglo XVIII, el prelado de Puebla ganaba un sueldo similar al de los arzobispos de las grandes capitales virreinales, es decir, de México y Lima. En cuanto al cabildo, sus rentas eran aún más elevadas que las de estos últimos dos sitios.<sup>373</sup> Esta situación cambió notablemente en la segunda mitad del mencionado siglo, cuando la diócesis de Michoacán tomó nuevos bríos y se configuró como la más acaudalada del territorio novohispano. Este panorama nos muestra una Iglesia angelopolitana sólida y poderosa, sumamente atractiva y considerada como recompensa para quien era elegido su obispo o canónigo. Es probable que, por dicha razón, muchos de sus capitulares rechazaran mudarse de diócesis, incluso si esto significaba su promoción como prelados de otros obispados americanos.<sup>374</sup>

Por otro lado, si bien la Iglesia en esta región había sumado una riqueza igual o mayor a la de los dos arzobispados indianos más importantes, no contaba con el contrapeso del poder civil que sí habitaba en ellos, ya que, tanto la ciudad de México como Lima, eran capitales del virreinato y en ellas moraba el Virrey, máximo representante de los intereses monárquicos.<sup>375</sup> En cambio, en Puebla sólo existía la alcaldía con su cabildo, autoridades de carácter local con un rango de acción mucho más reducido. Es necesario destacar que la autoridad angelopolitana con la que el rey mantenía un contacto de forma más personal y frecuente era con el obispo, puesto que, generalmente, provenía de España y ya tenía un conocimiento más amplio de él,<sup>376</sup> a diferencia del alcalde, quien era un representante de la

---

<sup>372</sup> Márquez, *Política*, 47-49.

<sup>373</sup> Márquez, *Política*, 54.

<sup>374</sup> Un ejemplo de esto se encuentra en el brillante canónigo Andrés de Arce y Miranda, quien rechazó su nombramiento como obispo de Puerto Rico el año de 1753. Véase Blanco, “La Madre Santísima”, 33.

<sup>375</sup> Esto ya había sido puesto en perspectiva en Francisco Cervantes Bello, *A la caza de Ángeles. La iglesia poblana (1790-1825)* (Puebla: Ediciones de Educación y Cultura, 2010), 26.

<sup>376</sup> Como prueba de esto consultar el papel de los obispos angelopolitanos frente al rey en Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones (1700-1821)* (México: Porrúa, 2006).

oligarquía local. La temporalidad también se antoja como un factor clave para este poder, puesto que el nombramiento episcopal era vitalicio –a menos que el obispo fuera promovido a otra sede– esto en contraste con el carácter breve que suponía una alcaldía.

El hecho de haber sido, hasta mediados del siglo XVIII, el obispado con mayores rentas de América, aunado a la carencia de un poder civil suficientemente fuerte como para generar un contrapeso, fueron los principales factores que configuraron a la ciudad de Puebla como una episcopópoli excepcional, donde la mayor riqueza y poder –y, por ende, la capacidad de marcar una directriz cultural– recaía en su Catedral, entendida como el gobierno encabezado por el prelado y su colegio capitular. Aunque la historiografía regional adeuda un estudio profundo acerca del cabildo catedralicio en el siglo XVIII, se conocen algunos datos acerca de cómo estaba conformado gracias a la esclarecedora investigación que Jesús Márquez Carrillo hizo en torno al mandato del prelado Francisco Fabián y Fuero (1765-1773). Gracias a dicho trabajo, se conoce que el cabildo en ese período estaba conformado por 27 miembros, distribuidos en 5 dignidades, 10 canónigos, 6 racioneros y 6 medios racioneros.<sup>377</sup> En general, la mayoría de sus clérigos poseían una sólida preparación académica: un estudio de 1776 arrojó que el 60% de clérigos contaba con un doctorado, mientras que un 12% eran licenciados y otro 12% bachilleres, desconociéndose el restante 16%. En perspectiva con otras diócesis, la única que le aventajaba en cuestión de formación académica era la ciudad de México.<sup>378</sup>

Tradicionalmente, dicho cabildo se compuso por miembros de familias pertenecientes a la oligarquía regional poblana, entre ellas destacan los Bermúdez de Castro, los Gorospe, los Deza de Ullóa y los Miranda provenientes de Huejotzingo; y los Paredes, originarios de san Juan de los Llanos. Sin embargo, a decir de Márquez, para los tiempos de Fabián y Fuero estas familias habían comenzado a eclipsar su protagonismo dentro de la catedral. Entre los personajes que conformaban la corporación en aquel tiempo se encontraban Manuel Ignacio Gorospe e Irala, vicario general del obispado y juez provisor, quien estaba emparentado con el célebre fraile dominico Diego de Gorospe, autor de la afamada *Octava Maravilla*,

---

<sup>377</sup> Márquez, *Política*, 129.

<sup>378</sup> Márquez, *Política*, 58.

publicada casi un siglo antes; también estaba Andrés de Arce y Miranda, eminente intelectual y panegirista poblano, quien provenía de una familia reconocida de clérigos y funcionarios; finalmente, también contaba con personajes de origen peninsular como Lorenzo Fernández de Arévalo, quien nació en Extremadura y llegó desde niño bajo el patrocinio del obispo Pedro Nogales Dávila (1708), así como miembros de otras latitudes como Juan José Duarte y Burón, quien era originario de Cuba y que al igual que Arce y Miranda fue designado obispo electo de Puerto Rico.<sup>379</sup>

Como ya se ha mencionado anteriormente, el importante poder que tenía el cabildo motivó a los obispos a meter a sus familiares dentro del cabildo. En su episcopado, Francisco Fabián y Fuero logró colocar a Juan Francisco Campos, Juan Antonio Tapia, José Pérez de Calama y a Victoriano López Gonzalo dentro del colegio capitular,<sup>380</sup> destacando que estos últimos dos provenían de orígenes humildes al igual que el propio Fabián y Fuero.<sup>381</sup> Victoriano López se convirtió en obispo de Puebla el año de 1773,<sup>382</sup> similar suerte también tuvieron los canónigos Manuel Ignacio González del Campillo, que ingresó el año de 1781 y fue nombrado prelado en 1804,<sup>383</sup> y Antonio Joaquín Pérez Martínez, designado capitular en 1798 y ordenado obispo en 1815.<sup>384</sup> Esta circunstancia debió haberse leído de manera favorable por el cabildo, puesto que marcaba una notable apertura para que alguno de sus miembros ocupara la codiciada silla episcopal. Sin embargo, es necesario recordar que, a partir de la entrada del sistema de intendencias en Puebla en 1786, el poder de los mitrados se había reducido notablemente.<sup>385</sup>

El poder y prestigio que ostentaba el cabildo catedralicio poblano hacia la segunda mitad del siglo XVIII bien podría sintetizarse y ejemplificarse en una carta escrita en 1768 por un canónigo poblano, de nombre desconocido, en la cual argumenta la legitimidad y preponderancia del rito angelopolitano a través de las siguientes palabras:

---

<sup>379</sup> Márquez, *Política*, 129.

<sup>380</sup> Márquez, *Política*, 130-131.

<sup>381</sup> Márquez, *Política*, 122.

<sup>382</sup> Andreu, *Obispos*, 187-188.

<sup>383</sup> Andreu, *Obispos*, 297-298.

<sup>384</sup> Andreu, *Obispos*, 367-384.

<sup>385</sup> Andreu, *Obispos*, 203.

Son constates y no pueden padecer la menor duda las preeminencias de la Santa Iglesia de la Puebla ante las demás iglesias episcopales de este reino. Todas reconocen la importancia de su silla como que se erigió mucho antes que la metropolitana de México. Ella es la ministra directora y conservadora de la disciplina eclesiástica americana. Las primeras reglas que comenzaron a introducirla y enseñarla las dieron el tercero y cuarto de nuestros ilustrísimos preladados en los cánones que formaron del primero y segundo concilio mexicano. El tercero, tan aplaudido en todo el orbe cristiano ¿a quién debió su aprobación de la sede apostólica, sino a la Santa Iglesia de la Puebla, que mandó a la corte de Roma para obtenerla a su maestro de escuelas, el señor don Francisco Beteta, varón excelente por su nacimiento, por su doctrina, por su prudencia, como lo califica el señor Sixto V en la misma bola de aprobación ¿Qué otra iglesia ha padecido tanto, ni ha visto fugitivos y desterrados a su prelado y capitulares por sostener la disciplina eclesiástica en toda su pureza y defender los derechos de la jurisdicción episcopal y de todas las Iglesias de América? ¿En cual otra ha resplandecido más la gravedad en las costumbres, la madurez de los consejos, el peso de la autoridad y la observancia de las tradiciones, que están marcadas con el sello de la venerable antigüedad? Principalmente en la celebración de los divinos oficios ¿no se atraen la admiración y aplauso de todas las gentes, la magnificencia del templo, la abundancia y opulencia de ornatos, la seriedad, majestad y devoción con que se solemnizan las funciones? Permitidme señores que os pregunte ¿por qué en la tablilla de nuestro coro, a las tres palabras que son comunes en todos los demás y sólo dicen: *Hic est corus* se añadió por nuestros mayores esta de *Angelorum*.<sup>386</sup>

La emotiva y potente carta nos deja saber cómo veía un canónigo a su catedral a mediados del siglo XVIII: como una sede fundante y regente dentro de la iglesia novohispana, dueña de una autoridad cimentada en su antigüedad y tradición, misma que la configuraba como “ministra directora y conservadora de la disciplina eclesiástica americana”. En el conocimiento histórico de sus orígenes y devenir, el canónigo finca el papel preponderante del gobierno secular angelopolitano, derivándose de ello un profundo sentimiento de orgullo

---

<sup>386</sup> Transcrita en: Ramón Kuri Camacho, *El barroco jesuita novohispano, la forja de un México posible* (México: Universidad Veracruzana, 2008), 219-220.

que se remata con la alusión al medallón del coro, en el que, como sello de identidad, se colocó la palabra “*Angelorum*” a la frase común de “*Hic est chorus*”. Cabe destacar que la obra referida que contenía dicha frase fue hecha por el pintor José Joaquín Magón (**Img. 48**) el año de 1750, misma por la cual recibió de parte del cabildo 13 pesos.<sup>387</sup> Esta imagen es clave para entender el valor simbólico que tenían las obras pictóricas para el cabildo, cuyos encargos debieron ser los más competidos por los artistas debido al prestigio y patrocinio que significaban. Como ejemplo de obras y artistas promovidos por canónigos de la Catedral de Puebla durante el siglo XVIII, destaca la labor de Gaspar Méndez de Cisneros, juez de testamentos capellanías y obras pías y posterior canónigo tesorero de la Catedral de Puebla, quien, al parecer, fue uno de los máximos impulsores del pintor tapatío José de Ibarra, quien pintó múltiples lienzos para la Catedral entre 1732 y 1753, destacándose para este trabajo los cuatro cuadros de patrocinios que hizo para las paredes exteriores del coro de la Catedral (**Img. 49**),<sup>388</sup> centro litúrgico del cabildo y lugar para el que también fue hecho el mencionado óvalo de Magón.

Otro ejemplo de vinculación entre canónigos y artistas lo encontramos en la relación establecida entre Andrés de Arce y Miranda, de quien ya se habló anteriormente, y el pintor Luis Berrueco. Cuando el famoso clérigo letrado todavía se encontraba como titular de la parroquia de la Santa Cruz, el año de 1747, encargó al acreditado artista un gran lienzo con la imagen de Nuestra Señora de la Luz (**Img. 50**), mismo que todavía cuelga en el templo.<sup>389</sup> Justo en la supervisión de su factura debió ocurrir el encuentro narrado por Andrés de Arce –seguramente en el taller del pintor– en el que Berrueco le mostró una serie de representaciones de castas que el obispo auxiliar, Juan Francisco de Leyza, le había encargado (**Img. 51**), explicando el artífice que el nombre de “Alvarasado” provenía del gentilicio propio de los habitantes de Alvarado, en Veracruz.<sup>390</sup> El detalle del artista exponiendo su obra al sacerdote y generando una posible discusión en torno a ella, nos retrata

---

<sup>387</sup> Esta obra ya ha sido estudiada en Andrade, *El pincel*, 80-83.

<sup>388</sup> Mues, “El pintor José de Ibarra”, 161-169.

<sup>389</sup> Blanco, *La Madre Santísima*, 42.

<sup>390</sup> Efraín Castro Morales, “Los cuadros de castas en la Nueva España”, *El género en historia*, [http://lrc.salemstate.edu/hispanics/other/Los\\_cuadros\\_de\\_castas\\_de\\_la\\_Nueva\\_Espana\\_Castro.pdf](http://lrc.salemstate.edu/hispanics/other/Los_cuadros_de_castas_de_la_Nueva_Espana_Castro.pdf)

a Berrueco como un personaje intelectual, que era capaz de mantener diálogo con los letrados más sobresalientes de la época.

Al siguiente año, Andrés de Arce y Miranda fue nombrado canónigo magistral de la Catedral angelopolitana y para el año de 1750, Luis Berrueco lo estaría retratando junto con todo el senado catedralicio y los obispos fray Julián Garcés, Juan de Palafox y Mendoza y el reinante Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu bajo los pies de la Inmaculada Concepción, en el significativo lienzo de *La institución de esta Santa Iglesia* (**Img. 52**) que ornamenta uno de los muros de la sacristía de la misma Catedral.<sup>391</sup> Más allá de intuir que el importante encargo recayera en Berrueco gracias al influjo del recién nombrado canónigo Arce, hay que considerar que el sacerdote era parte del alto clero letrado (inclusive antes de entrar al cabildo) y que, como entidad colectiva, compartían gustos entre los mismos miembros, entre ellos el artístico, valorando a los artífices que tenían, además de buena técnica, cultura intelectual. Por ello, el mismo año de 1747, Berrueco trabajaba para el párroco de la Santa Cruz y para el obispo auxiliar de la Catedral de Puebla. Estas relaciones le garantizaron que en 1750 fuera comisionado para realizar la ornamentación pictórica de la sacristía catedralicia.

### 2.3.3 *La carrera de Zendejas a partir de los príncipes angelopolitanos*

Es momento de ejemplificar el probable funcionamiento de estas redes clientelares, aunque sea de manera somera, mediante el caso de las relaciones articuladas entre los obispos poblanos y el pintor Miguel Jerónimo Zendejas.<sup>392</sup> Cabe señalar que no es posible determinar a ciencia cierta la injerencia personal de los mitrados en muchas de las obras que a continuación se mencionarán. Sin embargo, la aprobación que los obispos debieron haber manifestado al estar involucrados, en mayor o menor medida, es suficiente para dejar entendido que se ajustaba a las normas de su gusto.

---

<sup>391</sup> Para más información de esta significativa obra, consultar: Andrade, *José Patriarca*, 29-31.

<sup>392</sup> La imposibilidad de consulta al Archivo Diocesano de Puebla y al Archivo del Cabildo de la Catedral impide, por ahora, poder ahondar más en las relaciones que los obispos debieron haber establecido con el pintor. Dicha tarea queda pendiente para un trabajo futuro.

La relación de Zendejas con el obispado poblano puede datarse alrededor de 1758 cuando, por encargo del obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, realizó el trabajo de la bóveda del coro de Santa Rosa, el primero de los tres encargos que se analizan a profundidad en esta tesis. Debido a que todo lo referente a la relación entre Miguel Anselmo Álvarez de Abreu y Miguel Jerónimo Zendejas queda analizado en el siguiente capítulo no me detendré en ello, señalando únicamente que bajo su patrocinio realizó la mencionada bóveda del coro de Santa Rosa, la decoración del templo de los Santos Reyes en Tlanechicolpan y, probablemente, un retrato del mismo prelado y la pira funeraria del corazón del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu para el convento de Santa Rosa.<sup>393</sup>

El prelado que sucedió a Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu en la mitra poblana fue Francisco Fabián y Fuero, quien llegó a la Angelópolis el año de 1765 y gobernó hasta 1773. El personaje que se encargó de consagrarlo como obispo fue el mismísimo Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quien presumiblemente –como señala Salazar Andreu– debió haber convivido varios días con Fabián y Fuero, dándole sus puntos de vista en torno al estado en que se encontraba el obispado poblano.<sup>394</sup> Para ese momento, Miguel Anselmo ya había estrechado su relación con Miguel Jerónimo Zendejas (prueba de ello se encuentra en los encargos mencionados), al grado que este se convirtió en una especie de pintor de cámara del entonces obispo Auxiliar. Si como señala Andreu, Miguel Anselmo compartió con Fabián y Fuero su parecer en torno al obispado, se antoja probable que dentro de las recomendaciones hubiera favorecido a su pintor personal pues, justo en ese año, Miguel Anselmo partía a Oaxaca en calidad de obispo de la diócesis de Antequera.<sup>395</sup>

Existen dos obras que vinculan a Miguel Jerónimo Zendejas con Francisco Fabián y Fuero: la primera de ellas es el retrato del prelado que realizó para la galería de obispos de la Catedral de Puebla (**Img. 53**). Este encargo resulta sumamente significativo si entendemos que la realización de un retrato de este tipo requiere de una relación directa al momento de

---

<sup>393</sup> Un grabado de la pira se puede observar en José Isidro Montaña, *El corazón de las Rosas sepultado entre fragancias. Relación poética de las solemnes funerales exequias que para sepultar el corazón del Illmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la América, celebró en el Convento de Santa Rosa peruana su noble, y reconocida familia* (Puebla: Imprenta del Real Colegio de San Ignacio, 1765).

<sup>394</sup> Juan Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones (1700-1821)* (México: Porrúa, 2006), 149.

<sup>395</sup> Salazar, *Obispos*, 149.

pintarlo, una observación física detallada y una introspección psicológica que hacen palpables el carácter y singularidad del modelo. La excelente calidad del retrato de Fabián y Fuero es resultado de la fidelidad en los rasgos faciales y lo pulido de su pincelada; estas cualidades parecen tener por causa no sólo la técnica del artista, sino un conocimiento y, probablemente, una cercanía con el prelado.

La otra obra que manifiesta la relación Fuero-Zendejas es un par de dibujos –cuyos originales se desconocen– que posteriormente grabó José de Nava, burilista con quien el pintor trabajó frecuentemente (**Img. 54**).<sup>396</sup> Dichas planchas retratan vistas de la Biblioteca Palafoxiana, obra que el obispo Fuero procuró notablemente al abastecerla de más volúmenes, bóvedas y una nueva estantería estrenada el año de 1773. La visualidad con la que dotó Fabián y Fuero a la biblioteca debió haber impresionado profundamente a los colegiales del seminario, quienes mandaron a grabar la imagen del recinto como un medio para conservar y difundir la apariencia de la biblioteca. Dicha estampa fue consagrada al mismo Francisco Fabián y Fuero como lo menciona la inscripción que la acompaña.

Aunque no se conoce a ciencia cierta el nombre de quién encargó directamente la gran plancha, Kelly Donahue Wallace sugiere que pudieron haber sido Manuel del Castillo, bibliotecario mayor, o José Pérez Calama, director del Seminario Palafoxiano.<sup>397</sup> Quien haya encargado las estampas debió haber sido consciente de los gustos del obispo pues, como lo dice la misma inscripción que ostentan, se encuentran consagradas a su persona. Si la idea del promotor era la de agradar al obispo, probablemente recurrió a los artistas que este ya había aprobado previamente, como lo pudieron ser José de Nava y Miguel Jerónimo Zendejas. Cabe destacar que se conocen otros ejemplos en los que el primero colaboró con el prelado, como es el caso de los grabados que acompañan a la Misa Gótica Mozárabe, el

---

<sup>396</sup> Aparte de la mencionada obra, ambos artistas firmaron juntos un silabario. Acerca de la relación entre Zendejas y Nava se hablará en el último capítulo de esta tesis.

<sup>397</sup> Kelly Donahue Wallace, “Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la Ilustración” en Marina Garone Gravier (ed.), *Miradas a la Cultura del libro en Puebla. Bibliotecas, tipógrafos, grabadores, librerías y ediciones en la época colonial* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2012), 355.

*Triunfo de Santo Tomás de Aquino* (1770) y la estampa suelta de *Nuestra Señora de la Paz* (1770).<sup>398</sup>

En la catedral del Burgo de Osma, en España, se halla otro lienzo firmado por Zendejas que probablemente estuvo patrocinado por el prelado Fabián y Fuero. El *Retrato de don Juan de Palafox y Mendoza* (**Img. 55**), que actualmente se custodia en el museo de la catedral del Burgo de Osma y que está firmado por el pintor en 1768, es un testimonio material de las relaciones que Fabián y Fuero sostuvo con el cabildo de dicha catedral, cuestión que ya había asentado anteriormente Ricardo Fernández Gracia.<sup>399</sup> Efectivamente, el vínculo entre el prelado angelopolitano y la iglesia oxomense es rastreable en los archivos de la catedral española desde el año de 1766, cuando las actas de cabildo señalan la llegada de una carta de Fabián y Fuero donde notifica su llegada al puerto de Veracruz y, posteriormente, la toma de posesión de la sede poblana el 13 de julio de 1765. En la breve anotación, se menciona que los capitulares le contestaron acentuando su compromiso con la causa de santidad de Juan de Palafox y Mendoza.<sup>400</sup> La rapidez con la que Fabián y Fuero mandó la carta anunciando su llegada a Puebla, así como el tono de familiaridad con la que el cabildo oxomense la resume, hacen pensar que ya existía una relación previa desde que el prelado ocupaba una dignidad en el cabildo de la Iglesia de Toledo.

En las mismas actas de cabildo, el 21 de enero de 1768 se asentó que se había leído una carta del prelado Fabián y Fuero donde manifestaba su agradecimiento a causa de la felicitación expresada por la iglesia oxomense hacia la iglesia poblana por la aprobación de los escritos de Palafox ante la Santa Sede. Los capitulares del Burgo le contestaron al prelado notificándole que habían llegado las remisoriales para hacer “la calificación de virtudes, y milagros in specie”, y que dicho proceso concluiría con la examinación de los restos mortales de Palafox “ejemplo probabilísimamente de la ley de la corrupción”.<sup>401</sup> Tal vez por esta

---

<sup>398</sup> Para más información de los grabados del *Triunfo de Santo Tomás* y *Nuestra Señora de la Paz* consultar: Andrade, “José Patriarca Universal”, 41-45

<sup>399</sup> Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes para un hombre de Estado y de Iglesia* (Navarra: Gobierno de Navarra, 2002), 188.

<sup>400</sup> Archivo de la Catedral del Burgo de Osma, Soria (en adelante ACBO), *Actas de Cabildo*, volumen 41, foja 22 f.

<sup>401</sup> ACBO, *Actas de Cabildo*, volumen 41, foja 147 f. y v.

noticia, el obispo Fabián y Fuero encargó el retrato de Juan de Palafox para el Burgo de Osma, pues consta que en febrero del mismo 1768, justo un año después de la expulsión de la Compañía de Jesús, llegó a la Angelópolis la noticia de que se había aprobado la fama de santidad de Palafox, celebrándose en toda la ciudad los días 11, 12, y 13 de febrero, mostrando las casas, tanto de ricos como de pobres, colgaduras y telas que aderezaban sus fachadas. Los festejos estuvieron acompañados por fuegos artificiales y música durante día y noche.<sup>402</sup> La alegría de toda Puebla era la misma alegría del obispo Fabián y Fuero, quien profesaba un gran afecto a la figura de Palafox.<sup>403</sup> Por eso, cuando llegó tardíamente la carta del cabildo del Burgo de Osma a sus manos, debió condescender a las atenciones mandando un retrato del prelado que ya era preconizado como santo, encargando tan importante tarea al pintor más afamado de su diócesis: Miguel Jerónimo Zendejas.

La apresurada idea y factura del retrato responde a la suposición que el cabildo catedralicio oxomense había hecho en cuanto al estado de los restos mortales de Palafox y su presunta incorruptibilidad. Es factible que a raíz de esto, Fabián y Fuero deseara mandar una copia de la imagen y verdadero retrato de Palafox, pues la sede angelopolitana se podía preciar de custodiar la apariencia verdadera de su noveno obispo a través de dos retratos hechos en vida: el de la galería episcopal firmado por Diego de Borgraf el año de 1643 y otro que se conservaba en los colegios de san Pedro y san Pablo.<sup>404</sup> Esta última obra fue la que copió Zendejas para su versión de 1768, pues en el mismo lienzo se encuentra asentado que “Esta es la fiel copia del original que está en la librería de los Reales Colegios de san Pedro, san Joan y san Pantaleón, Eximio de san Pablo de la ciudad de Puebla de los Ángeles”. Si bien la sede angelopolitana –la “amada Raquel” de Palafox– no tenía reliquias mortales de su modélico pastor, sí poseía su apariencia de manera “verdadera”, misma que querría compartir con su hermana oxomense, como una forma de cotejar la fiel imagen custodiada en Puebla con los despojos, supuestamente incorruptos, del cuasi santo, resguardados en el Burgo.

---

<sup>402</sup> Márquez, *Política*, 180.

<sup>403</sup> Para más información de este tema, consultar Márquez, *Política*, 156-183.

<sup>404</sup> Fernández, *Iconografía*, 187.

Esta pintura de Zendejas busca la verosimilitud en correspondencia con el original, pues dentro de su amplia producción resalta por mostrar una particular factura. En el lienzo custodiado por el Burgo de Osma, el pintor se presenta falto del movimiento y vaporosidad que caracterizaban sus obras, el uso del color es distinto, con menos calidez y contrastes cromáticos fuertes y secos; también sobresale el dibujo duro y marcado, principalmente en las facciones de Palafox. Todas estas particularidades pueden atribuirse a que Zendejas renunció a su estilo personal en pos de copiar el cuadro de la librería de los colegios Palafoxianos, ya que sus características plásticas parecen hacer eco de la pintura poblana de la primera mitad de siglo XVII, mostrando rasgos similares a la obra de Diego de Borgraf, quien, como ya se dijo, fue retratista de Palafox. Es bajo este estilo arcaizante que el pintor buscaba mantener el estatus de reliquia copiada del original, renunciando a su personal pincelada. Es en la figura del pequeño Niño Dios, el “Pastorcico” de Palafox, donde Zendejas –de manera discreta– dejó su impronta, ya que el rostro del infante muestra las típicas formas del pintor. En esta obra, el pintor muestra su capacidad de copista, al mismo tiempo que hace gala de una gran sensibilidad para entender que las formas y su verismo eran parte del estatus sagrado de la imagen que buscaba la apariencia original; un guiño más que demuestra la amplia cultura e intelectualidad de Zendejas.

Al término del periodo de Fabián y Fuero le sucedió en el cargo su secretario Victoriano López Gonzalo, quien gobernó la mitra en el periodo de 1773 a 1786. Es un dato bastante conocido que la gestión de López Gonzalo se caracterizó por dar continuidad al controvertido mandato de Fabián y Fuero;<sup>405</sup> probablemente dentro del tema del gusto, López Gonzalo mantuvo a los mismos artistas que su predecesor. La única obra conocida que permite vincular al prelado López Gonzalo con Zendejas es el monumental lienzo del *Patrocinio de San José (Img. 56)*, firmado por el artista en 1786 para la Catedral de Puebla. Dentro del grupo de personajes que aparecen hincados a los lados del santo, se observa la figura de López Gonzalo, quien, en su calidad de obispo, se encuentra encabezando al cabildo catedralicio, justo después de la figura del Papa Pio VI. Como ya he explicado en otro trabajo,<sup>406</sup> este cuadro debió haberse realizado como una especie de voto o súplica para el

---

<sup>405</sup> Salazar, *Obispos*, 187.

<sup>406</sup> Andrade, “José Patriarca Universal”, 85-91.

cese de la terrible crisis agrícola que golpeó a la Nueva España el año de 1785. El obispo López Gonzalo, consciente de las necesidades sociales, ayudó a los necesitados donando un elevado número de cargas de maíz y prestando dinero a la ciudad y la población para rehabilitar el campo.<sup>407</sup> La activa participación de López Gonzalo en la solución del problema por el cual la ciudad y sus autoridades refrendaban pictóricamente el patrocinio de san José, así como la presencia del obispo en el cuadro y su ubicación en la sede episcopal, permiten establecer que López Gonzalo tuvo cierta injerencia en la creación del cuadro y, por ende, en la contratación del artista.

El obispo que continuó en turno fue José Santiago de Echeverría y Eleguzúa, quien únicamente gobernó dos años: de 1787-1789.<sup>408</sup> Si bien su periodo no fue lo suficientemente extenso como para desarrollar una gestión vinculada con el mundo de las artes, por lo menos se conserva su retrato firmado por el mismo Miguel Jerónimo Zendejas (**Img. 57**). En este punto cabe plantear si a causa de la repentina muerte del prelado su retrato no hubiera sido realizado por petición del mismo obispo, sino por el cabildo catedralicio en calidad *post mortem*, con el fin de completar la galería episcopal. Si esto resultara cierto, se podría intuir que las redes clientelares de Zendejas no sólo encontraban su mayor fortaleza en la figura del prelado, sino en la de su cabildo, colegio gubernativo de un carácter más permanente que el mismo obispo.

La hipótesis del fortalecimiento de las relaciones con el cabildo, como una estrategia para asegurar el trabajo pictórico con las altas esferas del clero, bien podría ejemplificarse con el trabajo que desarrolló Zendejas en el periodo del obispo Salvador Biempica y Sotomayor, quien gobernó la diócesis de 1790 a 1802. A este personaje se le debe el proyecto del ciprés actual de la Catedral diseñado por Manuel Tolsá, monumento con el que irrumpe el neoclasicismo en la arquitectura novohispana. Probablemente, el primer conocimiento que tuvo el prelado acerca de la situación de su obispado fue en la misma península, cuando tomó por hombre de confianza a José Mariano Beristain y Souza, clérigo novohispano formado en el Seminario Palafoxiano durante la gestión episcopal de Francisco Fabián y Fuero, con quien

---

<sup>407</sup> Para un análisis pormenorizado del cuadro consultar Andrade, “José Patriarca Universal”, 85-91.

<sup>408</sup> Salazar, *Obispos de Puebla*, 243.

había viajado a España.<sup>409</sup> Beristain y Souza, quien seguramente había formado su gusto artístico influenciado por Fabián y Fuero, pudo haber recomendado al mismo Zendejas como el candidato idóneo para continuar las labores pictóricas más importantes del territorio episcopal. Esta tesis se refuerza todavía más si consideramos que dicho sacerdote regresó a Puebla acompañando al recién electo obispo.<sup>410</sup> Durante la administración de Biempica y Sotomayor, Zendejas realizó dos importantes encargos para la Catedral vinculados estrechamente a la agenda devocional del clero ilustrado: la serie de la vida de San Juan Nepomuceno (1790) y las pinturas para el Altar del perdón (1797), ambas promovidas por el cabildo catedralicio.

La devoción a San Juan Nepomuceno, originalmente impulsada por la Compañía de Jesús y posteriormente apropiada por el clero secular, fue parte importante en el mapa devocional catedralicio, cuestión patente en las diversas representaciones del santo que hay en su acervo. Como bien lo ha señalado Jaime Cuadriello, la escultura de San Juan Nepomuceno que remata el facistol del coro de la Catedral de Puebla servía para recordar a los canónigos el importante valor de la secrecía no sólo para cuestiones confesionales, sino como un método para evitar el escándalo y la maledicencia dentro del mismo círculo capitular.<sup>411</sup> De esta manera, la figura de San Juan Nepomuceno, quien también se había desempeñado como canónigo de la Catedral de Praga, resultaba de especial relevancia para el cabildo angelopolitano, mismo que recurrió al pintor más capaz del obispado para que plasmara la vida del santo, la cual les servía como ejemplo de buen sacerdote.

La historia del retablo de san Juan Nepomuceno remonta su origen a los expolios del obispo José Santiago Echeverría y Eleguzúa, quien apenas gobernó la diócesis de Puebla de 1787 a 1789. Entre sus pertenencias se hallaba una escultura de san Juan Nepomuceno que los capitulares ordenaron llevar de las casas episcopales a la Catedral angelopolitana, proyectándose el 22 de diciembre de 1789 la factura de un retablo para que recibiera culto en alguna de las capillas hornacinas del máximo templo poblano. Dicha tarea se le encargó al

---

<sup>409</sup> Salazar, *Obispos de Puebla*, 264.

<sup>410</sup> Salazar, *Obispos de Puebla*, 264.

<sup>411</sup> Jaime Cuadriello Aguilar, “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXIII, número 99 (otoño 2011): 153-154.

entonces canónigo penitenciario Manuel Ignacio González del Campillo, futuro prelado de la Puebla, pagándose primeramente de la fábrica espiritual para después retribuirse con la cooperación de los miembros del cabildo. Según la documentación, para el 14 de mayo de 1790, Campillo ya tenía listo el retablo de san Juan, acordándose que la colocación de la escultura en su nuevo espacio se realizaría el domingo inmediato a la fiesta del santo, obligándose a decir misa en su altar los días 16 de cada mes.<sup>412</sup> Resulta de interés particular que Ignacio González del Campillo fuera el encargado de comisionar y supervisar la obra, puesto que San Juan Nepomuceno era reconocido por ser el santo del sigilo de confesión, tarea máxima que tenía encomendada dicho personaje en su calidad de canónigo penitenciario.

Para ornamentar el retablo y reforzar la hagiografía y virtudes del santo de Pomuk, Campillo y el cabildo decidieron encargar cinco lienzos que representaran episodios de la vida del santo, escogiéndose los pasajes de la confesión de la reina; **(Img. 58)** el rey Wenceslao exigiéndole a San Juan que le revelara la confesión de su esposa **(Img. 59)**; el martirio del santo con hachas incandescentes **(Img. 60)**; el descubrimiento del cadáver del santo **(Img. 61)** y una alegoría de San Juan Nepomuceno entregándole a la Virgen su lengua incorrupta **(Img. 62)**.<sup>413</sup> Los primeros cuatro cuadros se encuentran todavía en la capilla que ahora ostenta la titularidad del santo, mientras que la pequeña alegoría de formato mixtilíneo se guarda en la capilla de Santiago. De la serie, sobresale notablemente el cuadro donde se aprecia el hallazgo del cuerpo de Nepomuceno en el río Moldavia. Esta obra resulta extraordinaria dentro de la producción de Zendejas debido a su magnífica calidad manifiesta en la densidad de pigmento que utilizó en la capa pictórica, lo cual generó una intensidad cromática contrastante que potencia el efecto dramático de la escena nocturna; también sobresale su pincelada cuidadosa y relamida en las figuras centrales, distinta a la que presenta la mayor parte de su trabajo, de carácter más suelto y efectista. Es probable que el pintor hiciera especial énfasis en esta escena de carácter fúnebre como alusión a que el retablo encuentra su origen en la muerte del prelado Echeverría, a quien, como ya se ha visto, retrató

---

<sup>412</sup> Neff, “La escuela”, 159-160.

<sup>413</sup> Acerca de los pasajes de la vida del santo se ahondará en el último capítulo de tesis, que estudia el trabajo de Zendejas para la parroquia de san José.

Zendejas para la galería episcopal.<sup>414</sup> Según información de José Manzo, su maestro Salvador del Huerto realizó el cuadro del martirio del santo,<sup>415</sup> a reserva de que se localice la firma en el lienzo, es probable que si del Huerto efectivamente pintó la obra, lo hiciera dentro del obrador de Zendejas, enterándose Manzo de la autoría debido a la relación de alumno que sostuvo con dicho pintor.

El 9 de mayo de 1797, casi dos meses antes de que se planteara la edificación de un nuevo ciprés,<sup>416</sup> el cabildo de la catedral acordó renovar los tres retablos de las Ánimas que se encontraban en el llamado altar del perdón, siendo el encargado de supervisar la tarea el canónigo José Suárez, quien donó la cantidad de 1000 pesos para ayudar a su construcción, completándose el costo con el “producto de la plaza de toros” del año 1795. El mencionado canónigo presentó el diseño del retablo al colegio capitular, el cual lo aprobó recomendando que se le colocara una reja, misma que fue desestimada por el obispo Biempica, pero, finalmente, aprobada por el cabildo,<sup>417</sup> siendo esto un ejemplo claro del peso que los canónigos tenían frente al prelado respecto a las obras de su catedral. Según la misma documentación, el remate del retablo fue realizado por el carpintero José Mariano Castillo,<sup>418</sup> quien, como ya se ha visto, también estuvo involucrado en el pleito entre carpinteros y pintores en 1799. En cuanto a la obra de pintura, esta fue realizada por el mismo Miguel Jerónimo Zendejas.

Respecto al discurso pictórico del Altar del perdón, mismo que se encuentra en el muro exterior central del coro, el artista plasmó al Arcángel San Miguel (**Img. 63**), personaje delegado por Dios para combatir las huestes del mal, y al Ángel de la Guarda (**Img. 64**), mismo que fungía como principal guía para que el alma no cayera en pecado. La inclusión de ambos seres angélicos buscaba persuadir a los fieles de llevar una vida recta y alejada de

---

<sup>414</sup> En torno a este cuadro consultar Jaime Cuadriello, “El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno”, en *Pintado en México, 1700-1790; Pinxit Mexici* (México: Banamex-LACMA, 2017), 189-190.

<sup>415</sup> Montserrat Galí Boadella, *José Manzo y Jaramillo artífice de una época (1789-1860)* (México: Ediciones Educación y Cultura, 2016), 65.

<sup>416</sup> Cabe destacar que el proyecto neoclásico de Manuel Tolsá, promovido por Ignacio Doménech, fue presentado dos años después. Consultar Montserrat Galí, *Ignacio Antonio Doménech. Reformas e innovaciones en la Puebla ilustrada de finales del siglo XVIII* (Puebla: Secretaría de Cultura, 2007), 43-44.

<sup>417</sup> Neff, “La escuela”, 171-172.

<sup>418</sup> Neff, “La escuela”, 173.

los vicios, esto con el fin de alcanzar el cielo o reducir, lo más posible, el tiempo de pena en el purgatorio, el cual fue representado por el pintor en las predelas laterales del altar. La aparición de estos personajes dentro de la obra confiere al espectador una visión artificial del alma frente a su propio juicio particular, donde tendría como especial abogado a su ángel custodio y como ejecutor de la justicia divina al Príncipe de las milicias celestiales.

La función del Altar del perdón consistía en ser el lugar para conceder indulgencias como medio para reducir el tiempo de estancia en el purgatorio, ya fuera para uno mismo como para algún difunto. Por esta razón resultaba fundamental representar en dicho espacio los distintos tránsitos que el alma podía sufrir: desde su preservación del pecado amparada por el Ángel de la Guarda y el juicio de sus acciones a manos del Arcángel San Miguel, hasta el cumplimiento de la condena necesaria en el purgatorio con el fin de purificarse, tomando en cuenta que el tiempo en dicho espacio podía abreviarse si se hacía uso de las indulgencias que el mismo altar concedía. Cabe destacar que la devoción a las ánimas del purgatorio fue notablemente promovida por el clero secular, como se demuestra en las notorias recomendaciones hechas por los obispos para que en la mayoría de las parroquias y templos hubiera una cofradía dedicada a ellas.<sup>419</sup>

Si bien estos dos encargos resultaban de suma importancia para la sede catedralicia que gobernaba el obispo Biempica y Sotomayor, la documentación deja en claro que fueron directamente realizados por el cabildo catedralicio. Estas obras dejan en evidencia el vínculo cercano que debió tener Miguel Jerónimo Zendejas con el Colegio de canónigos, vínculo que se ve presente desde 1758 con la serie de retratos de los colegiales de San Ignacio, siendo gran parte de ellos miembros de la prestigiosa corporación. No en balde este programa, analizado con mayor detenimiento en el siguiente capítulo de tesis, es el que hilvana toda la investigación, repercutiendo en los encargos hechos para las parroquias de Acatzingo y San José. Estos datos nos muestran cómo el cabildo de la Catedral tenía un gran peso en la conformación de lo que aquí se denomina “gusto clerical secular”, fundamental para entender el ascenso y prestigio de Zendejas dentro del obispado.

---

<sup>419</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 451.

Por otro lado, resulta sumamente interesante que el retrato del obispo Salvador Biempica y Sotomayor (**Img. 65**) realizado para la galería de obispos de la Catedral se encuentra firmado por José Mariano Lara, también apellidado Hernández, como ya se mencionó en el primer capítulo. De este pintor prácticamente desconocido se conservan una *Alegoría de la Inmaculada Concepción* y una *Genealogía de San José* (**Img. 66**) en la capilla de san Nicolás de Bari de la Catedral, también en las bodegas de dicho recinto se resguarda una *Virgen de la Lactación* (**Img. 67**) de origen flamenco que fue repintada por el mismo Lara con el fin de censurarla. Finalmente, en colección particular, existe una *Virgen Dolorosa* (**Img. 68**) dotada de indulgencias por el mismo Biempica, misma que refuerza la idea de una vinculación entre el referido pintor y el prelado. Si bien este hecho no impide una probable relación entre Zendejas y el obispo Biempica –probablemente no tan estrecha como la que tuvo con sus predecesores– sí viene a reforzar la idea de que detrás del gusto del prelado estaba la fuerte influencia y poder del cabildo catedralicio, heredero legítimo de la tradición, usos y costumbres del obispado, mismo que ya tenía un gusto regional configurado y establecido desde antes de la llegada del mitrado.

El último obispo que presenció Zendejas en su longeva vida fue Ignacio González del Campillo, sacerdote poblano que se había desempeñado desde el periodo de Victoriano López Gonzalo como provisor, vocal de la junta de temporalidades y cura del Sagrario metropolitano. Para el momento en el que recibió su designación como obispo de Puebla, González del Campillo se desempeñaba como vicario capitular, provisor, juez de temporalidades y arcediano de la mitra, contando, para ese entonces, con más de 25 años de servicio en la Catedral poblana.<sup>420</sup> La participación del canónigo en los asuntos del obispado desde antes de su designación como prelado hace pensar que debió haber estado relacionado desde mucho tiempo atrás con los artistas sancionados por la tradición y el gusto clerical angelopolitano, lo cual seguía favoreciendo una continuidad en el quehacer artístico. Como prueba de la relación entre Zendejas y Campillo, desde antes de su nombramiento episcopal, aparte del ya mencionado retablo a san Juan Nepomuceno, se conserva el inventario de sus

---

<sup>420</sup> Salazar, *Obispos de Puebla*, 298.

bienes, mismo en el que participó el pintor como perito valuador en el ramo de pintura, logrando estimar el costo de 73 obras que pertenecían al menaje de dicho clérigo.<sup>421</sup>

Hasta aquí el recorrido que algunas obras pictóricas, y otros pocos documentos, permiten emprender para trazar las relaciones que Zendejas sostuvo con los seis preladados que gobernaron la diócesis durante su longevo periodo de actividad artística y que muestran una permanencia dentro del gusto catedralicio. Habiendo establecido las dinámicas con el poder episcopal, toca analizar cómo el gusto del prelado y de su cabildo influía en las otras esferas del clero, proceso que se dio de forma más relevante en tiempos de la secularización de las parroquias.

#### *2.3.4 La difusión del gusto clerical en tiempos de la secularización de las parroquias, la promoción de los clérigos y el papel del arte como vínculo con el alto clero*

Al hablar sobre los sistemas estructurales del clero novohispano durante la segunda mitad del siglo XVIII, resulta imperante hacer referencia a la secularización de las parroquias, proceso que iba encaminado al fortalecimiento del poder episcopal como medio de control por parte de la monarquía borbónica. En los primeros años de la conquista y evangelización, la escasez de sacerdotes seculares en el territorio novohispano provocó que se otorgara a las órdenes religiosas un permiso temporal para llevar a cabo las funciones propias de los párrocos: el establecimiento de estos centros recibió el nombre de doctrinas. Pasado el tiempo, el clero secular aumentó y era suficiente para hacerse cargo de la instauración de parroquias. Sin embargo, la tradición se impuso al mandato y los regulares siguieron administrando gran parte de los partidos y curatos en los que se dividían los obispados. Como un primer esfuerzo de secularización en el siglo XVII, destaca el trabajo de Juan de Palafox y Mendoza en el obispado de Puebla, quien, a pesar de los enconos con franciscanos y dominicos, logró reemplazar varias doctrinas por parroquias.<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> Cristina Gómez Álvarez y Francisco Téllez Guerrero, "Inventario de los bienes de Campillo, Obispo electo de Puebla, 1803", *América Latina en la historia económica* (enero-junio de 1996): 83.

<sup>422</sup> María Teresa Álvarez Icaza, *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789* (México: UNAM, 2015), 36-62.

Durante el siglo XVIII se consolidó la política del regalismo, vinculada al ejercicio del monarca sobre la administración de la Iglesia española.<sup>423</sup> Esta política, bajo la que subyacía la búsqueda por un mayor control del dinero eclesiástico y las continuas quejas que había sobre el clero regular,<sup>424</sup> fue impulsada por la corona, imponiendo la secularización total de las doctrinas en pos de constituir parroquias administradas por el clero secular liderado por el obispo, emisario directo del rey. La noticia de este proceso llegó de distintas maneras: mientras que el arzobispo Manuel Rubio y Salinas recibió instrucciones precisas para realizarlo en México, aún antes de embarcarse a la Nueva España en 1749, el obispo poblano Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu fue notificado a través de una misiva llegada el año de 1751.<sup>425</sup>

En el caso de la secularización de las parroquias en el arzobispado de México existe un extenso y profundo estudio hecho por Teresa Álvarez Icaza. No obstante, para el caso del obispado poblano no se conoce ninguna investigación. Dicha ausencia en la historiografía regional, aunada al mencionado problema de acceso a los archivos diocesanos y del cabildo catedralicio, obliga, nuevamente, a echar mano de la escasa y periférica información que hay al respecto. Es preciso señalar que el proceso de secularización de las parroquias en el obispado de Puebla comenzó desde el siglo XVII, cuando el prelado Juan de Palafox y Mendoza se enfrentó al tortuoso proceso de transformar doctrinas –principalmente adjudicadas a franciscanos y dominicos– a parroquias del clero secular. Por tal motivo, la instrucción de 1749 tuvo un efecto mucho menos complejo y dramático en la diócesis poblana, ya que eran muy pocas las poblaciones cuyo gobierno espiritual seguía dependiendo de los regulares.

Dentro del proceso histórico de secularización en Puebla, es sumamente importante destacar el papel que tuvo José Antonio Álvarez de Abreu, Marqués de la Regalía y hermano del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, pues fue uno de los responsables más

---

<sup>423</sup> Álvarez Icaza, *La secularización*, 23-30.

<sup>424</sup> Álvarez Icaza, *La secularización*, 88.

<sup>425</sup> Salazar, *Obispos*, 99.

influyentes en el proyecto de secularización orquestado desde la Corte.<sup>426</sup> El conocido regalismo del prelado angelopolitano, aunado al hermanazgo que mantenía con una de las cabezas del proyecto, debieron haber facilitado el hecho de que Domingo Pantaleón ejecutara las órdenes de manera ejemplar y sin limitaciones. El mismo año de 1751, el obispo ya había realizado la división de algunos curatos, mientras que para los años de 1754 y 1755 había retirado de algunas doctrinas a dominicos y agustinos, así como la administración de poblaciones como Ahuetelco, Chilapa, Huajuapán, Quecholtenango, Tequistepec, Teziutlán, Texcotlán, Tlapacingo, Tonalá y Zitlala,<sup>427</sup> mientras que para el último año se logró quitar la administración de la rica villa de Atlixco a los franciscanos, la cual había sido respetada un siglo antes.<sup>428</sup>

La instrucción se acató de manera tan expedita, gracias, en gran parte, al proceso de secularización palafoxiana, que incluso se mencionó que Domingo Pantaleón no sólo le dio entero cumplimiento a la cédula, sino que lo hizo “en un parpadear de ojos y con una paz sin ejemplar”.<sup>429</sup> El éxito de la campaña angelopolitana hizo que el propio Arzobispo de la Ciudad de México, Manuel Rubio y Salinas, la tomara como ejemplo de los beneficios propios de la secularización en la población indígena, puesto que su atraso se debía a que mantenían su lengua original, mencionando que muchos indios “especialmente las principales familias de Puebla y Tlaxcala, ya hablaban español y eran precisamente esos naturales los que estaban escapando de la miseria y de los vicios habituales de su raza”.<sup>430</sup>

Dentro del periodo de secularización ejecutado por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu a partir del año de 1755, debe situarse la narrativa del cuadro *Dedicación de la parroquia de Molcajac* (**Img. 69**), firmado por Miguel Jerónimo Zendejas el año de 1786. En el citado año de 1755, la cabecera del pueblo de Molcajac fue instituida como parroquia, logrando con ello separarse eclesiásticamente de Tepeji de la Seda, población con

---

<sup>426</sup> Salazar, *Obispos*, 99.

<sup>427</sup> Oscar Mazín Gómez, “Reorganización del clero secular novohispano en la segunda mitad del siglo XVIII” en *La Iglesia y el Centro Occidente de México. De la singularidad a la universalidad. A través de relaciones. Estudios de historia y sociedad* (México: COLMICH, 2014), 224-225.

<sup>428</sup> Salazar, *Obispos de Puebla*, 101.

<sup>429</sup> Márquez, *Política*, 133.

<sup>430</sup> Márquez, *Política*, 133-134.

la que sostenía conflictos desde tiempos remotos.<sup>431</sup> La conmemoración de dicho evento y, probablemente, la necesidad de reforzar su independencia frente a Tepeji, generó que en fechas cercanas al año de 1786 el párroco y los habitantes de Molcajac encargaran al ya entonces primer pintor del obispado, Miguel Jerónimo Zendejas, la factura de un cuadro que dejara constancia de dicha separación. La pretensión de historicidad del cuadro se expresa en el rostro del sacerdote que dirige el acto: el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quien probablemente debió haber realizado el rito de consagración como representante de su tío, el obispo de Puebla, ya que para estos momentos –debido a la edad de Domingo Pantaleón– era quien se dedicaba a atender la visitas pastorales y la mayoría de los asuntos propios de las zonas alejadas de la ciudad.<sup>432</sup> Las diversas circunstancias que circundan este encargo sugieren que detrás de él se encontraba un sacerdote que, buscando el agrado y favor del obispo y de su círculo, había mandado a pintar un cuadro que conmemoraba el triunfo de la iglesia secular, logrando que dicha pieza saliera del pincel más acreditado por el alto clero.

El proceso de secularización de las doctrinas fortaleció la identidad y el poder del clero episcopal, ejemplo de ello lo confiere el programa iconográfico del retablo lateral izquierdo de la parroquia de San Francisco Tepeyanco, en Tlaxcala. En este pueblo, la administración de los sacramentos había sido retirada a los franciscanos desde un siglo antes, durante el mandato de Juan de Palafox y Mendoza, no sin haber presentado confrontaciones directas como la que narró el mismo Palafox, quien menciona en una de sus cartas inocencianas haber oído, durante la visita pastoral, a un fraile franciscano animar a la población para despreciar a los seculares, diciéndoles “que los indios nada debían a san Pedro y muchísimo al seráfico san Francisco”.<sup>433</sup> Para el año de 1643, gracias a la férrea voluntad del prelado, la doctrina ya se había convertido en parroquia, siendo su primer titular el clérigo Martín de la Serna.<sup>434</sup>

---

<sup>431</sup> Elisa Vargaslugo (coord.), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII* (México: Fomento Cultural Banamex, 2005), 499.

<sup>432</sup> Salazar, *Obispos de Puebla*, 98.

<sup>433</sup> María del Carmen Dionisia Fernández Niño, “Los retablos de la parroquia de san Francisco Tepeyanco: el conflicto del clero regular y secular en imágenes” (Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 2004), 20.

<sup>434</sup> Fernández, “Los retablos”, 31.

La historia y orgullo por este proceso parecen haber tenido eco más de un siglo después, cuando el éxito de la segunda secularización del obispado y el fortalecimiento del clero episcopal debieron promover, en algún desconocido párroco de la segunda mitad del siglo XVIII, la idea de concebir un programa laudatorio al clero secular, colocando dentro del mencionado retablo lateral la representación de seis santos prácticamente desconocidos por el santoral novohispano, pero que fueron ejemplo de virtud en el ministerio parroquial. Tradicionalmente, se ha querido ver en este retablo una representación de los siete sacramentos con un trasfondo secular.<sup>435</sup> Empero, es necesario mencionar que los lienzos son seis y dentro de ellos sólo hay cinco sacramentos representados, mismos que no emplean el clásico modelo que para este tema habían diseñado los famosos hermanos Klauber y que para la segunda mitad del siglo XVIII ya se habían popularizado en la región, como lo demuestran las obras de José Joaquín Magón para Tochtepec y Antonio del Santísimo Sacramento Betancourt para Acatzingo. Cuestión aparte, el *locus* en el que normalmente se colocaban las representaciones pictóricas sacramentales eran los bautisterios, espacios arquitectónicos exclusivos de las parroquias donde se administraba el sacramento de la iniciación cristiana.

En los seis lienzos se identifican, gracias a las cartela, las imágenes de San Amable, San Gamelberto, San Fortunato, San Luciano, San Aredio y San Magno (**Img. 70**), todos ellos párrocos de carácter secular. La labor del párroco dentro de su curato se exalta a través de estos personajes, ya que los santos se encuentran realizando tareas propias de la atención a su grey, como lo es predicar, bautizar, confesar, consagrar la eucaristía y dar la extremaunción. También se representa la administración del sacramento de la confirmación –exclusiva del obispo–, sin embargo, la cartela menciona que san Aredio, el encargado de dicha tarea fue el párroco de Morges y que posteriormente fue promovido a obispo, aclaración que da un guiño a las posibilidades de ascenso clerical. De igual modo, resulta interesante que en los cuadros donde se ilustra la predicación y la confesión hay representaciones de indígenas, tal vez como una llamada de atención al pueblo para escuchar y atender al párroco: este reclamo podría ser consecuencia de la realidad que percibía el cura dentro de su grey.

---

<sup>435</sup> Fernández, “Los retablos”, 124.

La exaltación del clero secular es enunciada en cada una de las seis cartelas que identifican a los personajes, pues entre el nombre y el cargo del santo se enuncia la frase “honra del clero secular”, haciendo énfasis en la adscripción de los virtuosos varones. A la par de esta intención, se enaltece el papel del párroco a través de la santidad que alcanza ejerciendo las labores propias de su ministerio, dentro de las cuales se encuentra la administración de los sacramentos (sin que esto último sea el tema central de la obra). El ciclo ha sido correctamente atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas,<sup>436</sup> cuestión que es patente tanto en la composición de las escenas como en el modelo fisonómico de los personajes y el colorido, siendo lógico que para un programa tan ambicioso y complejo se llamara al mejor pintor del obispado, quien precisamente era el pintor honrado por el alto clero secular. Estudios futuros aclararán la identidad del párroco detrás de tan interesante empresa y si estas obras le sirvieron como medio de promoción a un mejor curato.

La secularización y división de las doctrinas generó la necesidad de crear nuevas parroquias con el fin de lograr una administración más eficaz,<sup>437</sup> esto requirió de remodelar, reedificar o, en algunos casos, construir templos que materializaran la institución parroquial, mismos que se ornamentarían con vasos sagrados, retablos, esculturas y pinturas acordes al gusto y la devoción del nuevo clero administrador: el secular. Dentro de algunas poblaciones se hizo el intento de limitar las imágenes que presidían los templos antes de la secularización, especialmente las de estética indígena que eran vistas con disgusto,<sup>438</sup> probablemente porque no se ajustaban a los cánones del gusto secular y presumiblemente ilustrado. Lo mismo sucedió con imágenes de templos conventuales secularizados que al parecer no se adecuaban a la decencia exigida por los nuevos párrocos; ejemplo de ello se encuentra en el parecer del sacerdote Primo de Ribera –prebendado de la Catedral de México– quien consideró que algunas de las imágenes del curato de Santiago de Tlatelolco, administrado anteriormente por los franciscanos, tenían un carácter ridículo y nada conducente a la devoción.<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup> Fernández, “Los retablos”, 197-204.

<sup>437</sup> Álvarez Icaza, *La secularización*, 268.

<sup>438</sup> García, “Re-formar la Iglesia”, 266.

<sup>439</sup> García, “Re-formar la Iglesia”, 259.

Finalmente, el triunfo de la iglesia secular implicaba también el triunfo de una visión estética particular y altamente corporativa, ya que, a través de la imposición de una visualidad determinada y claramente homologada por un gusto rector, se dejaba en evidencia la hegemonía e identidad del grupo dominante. Dicha situación debió haber generado una gran cantidad de trabajo para los diversos artistas cercanos a los seculares, los cuales realizaban distintas tareas dentro de la ornamentación total de los templos, logrando con ello un momento aparentemente fructífero en las artes, como lo demuestra la gran cantidad de obras hechas durante la segunda mitad del siglo XVIII que todavía se conservan en diversos templos.

Si bien la secularización de parroquias en la Puebla del siglo XVIII se dio de manera expedita y relativamente sencilla, el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu aprovechó la coyuntura para hacer un reacomodo administrativo de la diócesis, fragmentando los territorios parroquiales y comenzando una campaña moralizante dirigida a sus ministros. A la muerte del prelado, dicha tarea fue concretada por su sucesor, Francisco Fabián y Fuero, quien a su llegada encontró que muchas de las parroquias no tenían propietarios. Como firme respuesta a esta problemática, publicó edictos para someter a concurso la titularidad de 30 parroquias. Una medida innovadora dentro de la oposición fue aplicar exámenes a los aspirantes y exigir que todos fueran letrados. Esta idea fue impulsada personalmente por el obispo Fabián y Fuero, puesto que “le dolía ver algunas iglesias entregadas a la dirección de párrocos ignorantes, y se propuso trabajar eficazmente para que en ninguna entrase quien no hubiere acreditado en concurso de oposición, y por riguroso examen para tener la ciencia necesaria”.<sup>440</sup>

Como se ha mencionado, la fragmentación de los antiguos territorios parroquiales, a su vez, generó nuevas parroquias, mismas que ampliaron las posibilidades de movimiento o ascenso clerical. Pese al aumento de la oferta, hay que subrayar que no todas las jurisdicciones tenían el mismo valor económico ni el mismo prestigio, puesto que los enclaves y la densidad de población determinaban muchas veces la categoría de la parroquia.

---

<sup>440</sup> Márquez, *Política*, 135.

Como bien lo menciona Jesús Márquez, no existen estudios acerca de la valía de las parroquias en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII; no obstante, un documento fechado en 1709 muestra las diferencias que podían existir entre una y otra, poniéndose como ejemplo que mientras San Pedro Cholula importaba la cantidad de 3,038 pesos, el curato de Xuxupan en Zacatlán valía 200. Incluso en las mismas áreas podía haber diferencias, como es el caso de Piaxtla y Acatlán que valían 1,352 pesos, en contraste con la contigua población de Petlalcingo que importaba la cantidad de 470.<sup>441</sup> La existencia de diferentes estratos en los curatos generó que la mayoría de los clérigos buscaran el acenso a mejores parroquias, sirviendo para ello la promoción de obras materiales que favoreció la existencia de un gusto clerical de carácter secular.

Para entender cabalmente la forma en que los agentes de la iglesia secular esparcieron sus cánones estéticos, o bien, lo que aquí se denomina “gusto clerical”, es necesario establecer, brevemente, los distintos tipos de clero que gobernaba en las parroquias. En primer lugar, hallamos a los curas beneficiados o párrocos, título de carácter vitalicio cuyas tareas administrativas comprendían el correcto empleo de los ingresos materiales y hacer efectivo el cumplimiento de las disposiciones episcopales. También, en muchas ocasiones, se les daban otros nombramientos dentro de su área de trabajo, como lo eran el de juez eclesiástico y comisario local ante la Inquisición. El siguiente grado dentro de la jerarquía eclesiástica era el de cura interino, quien tenía las mismas funciones que el cura beneficiado, pero con la diferencia de que su cargo era temporal, ya que, generalmente, ejercían entre la muerte de un párroco y la llegada de un nuevo beneficiado. Los vicarios y coadjutores eran sacerdotes de pie fijo, nombrados directamente por el obispo para ayudar a administrar los sacramentos y, en general, auxiliar a los beneficiados en las diversas tareas parroquiales.

El exceso de este tipo de ministros generaba, muchas veces, la molestia de los curas beneficiados, pues su presencia obligaba a los párrocos a darles un sueldo, reduciendo con ello sus propios ingresos y los de la parroquia.<sup>442</sup> Por otro lado, como ya se ha mencionado anteriormente, los vicarios y coadjutores eran nombrados directamente por los obispos, razón

---

<sup>441</sup> Márquez, *Política*, 56.

<sup>442</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 115-119.

por la cual podrían haber fungido, en algunos casos, como una especie de vigilantes, encargados de informar acerca de la conducta del beneficiado y su desempeño en la parroquia. Esta breve categorización no incluye a otro tipo de sacerdotes seculares que se encontraban fuera de la labor parroquial, como eran los maestros en seminarios, colegios y universidades, los encargados únicamente de capellanías o de capillas de haciendas, así como los desempleados, que podían ser tanto herederos de cuantiosas fortunas como personajes que vivían en la verdadera miseria.<sup>443</sup>

Como se puede observar, había distintos niveles a los que los sacerdotes podían aspirar; desde una vicaría hasta una codiciada y difícil canonjía. Dentro de este espectro, la elección de los sacerdotes para ocupar el cargo de beneficiados resultaba vital para el control del poder episcopal y el incremento de las bases territoriales de la diócesis, pues a través de la adecuada colocación de sus clérigos se procuraba la obediencia de la sociedad frente a las normativas de la corona, al tiempo que se podían aumentar las rentas.<sup>444</sup>

El proceso mediante el cual se podía competir por la titularidad de una parroquia era llamado “Concurso de beneficios parroquiales vacantes”, mismo que se realizaba anual o bianualmente al acumularse cuatro o más vacantes generadas por muerte, renuncia, remoción o promoción de un beneficiado. Las oposiciones constaban de exámenes orales y escritos, así como de la redacción de un *curriculum* que certificara los méritos del competidor. El jurado estaba integrado por sacerdotes designados por el obispo para tal efecto. Una vez dado el resultado de sus evaluaciones, el jurado tenía que proponer una lista de candidatos al prelado, quien, a su vez, presentaba al virrey tres nombres en orden de su preferencia para que designara quien ganaría el cargo. Casi siempre el virrey nombraba beneficiado al primer postulante enunciado por el obispo,<sup>445</sup> lográndose, con la imposición de los cercanos al prelado, un mayor control y reforzamiento del poder episcopal.

---

<sup>443</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 114.

<sup>444</sup> María Teresa Álvarez Icaza, “La puesta en marcha del programa de secularización de doctrinas en el Arzobispado de México, impulsos y resistencias (1750-1758)” en Francisco Javier Cervantes, Lucrecia Enríquez y Rodolfo Aguirre (coords.), *Tradición y reforma en la iglesia hispanoamericana (1750-1840)* (México: BUAP, 2011), 146.

<sup>445</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 148.

Muchas veces los beneficios parroquiales eran ganados por sacerdotes españoles que habían acompañado al obispo desde la península en calidad de familiares o que, posteriormente a la llegada del prelado, eran llamados por él para acudir a la Nueva España con el fin de ser privilegiadamente acomodados dentro de su obispado. Por ejemplo, Domingo García Naranjo, sacerdote canario que fue traído a Puebla por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien fue designado como cura beneficiado del pueblo de Tochtepec.<sup>446</sup>

El ejemplo de García Naranjo permite entender la influencia del gusto episcopal en el gusto clerical y, posteriormente, en la configuración de un gusto popular. El año de 1758, el párroco de Tochtepec encargó a José Joaquín Magón –pintor por excelencia de su benefactor Domingo Pantaleón– una serie de pinturas alusivas a los siete sacramentos y una alegoría trinitaria que, hasta la fecha, decoran el bautisterio del templo. Nuevamente, en 1769, García Naranjo convocó a Miguel Jerónimo Zendejas –pintor amparado por el anterior auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu y por el entonces obispo Fabián y Fuero– para que realizara la ornamentación pictórica de los colaterales del retablo mayor y sacristía de la referida parroquia de Santa María Tochtepec.

A pesar de que prácticamente la designación de los párrocos dependía de la elección del obispo, este normalmente mantenía relación totalmente directa y frecuente sólo con los beneficiados de parroquias de primera categoría,<sup>447</sup> es decir, de aquellas que tenían mayores recursos y que, por ende, otorgaban mayor prestigio. Generalmente, dichas vacantes eran ocupadas por los círculos más cercanos al prelado. Frecuentemente, el contacto más próximo que el obispo establecía con la mayoría de sus ministros (sin importar la categoría de su parroquia) era durante las visitas pastorales, mismas que servían como instrumento de control, evaluación y regulación de las tareas del beneficiado, al tiempo que permitían “visualizar la distribución y composición del clero parroquial en una diócesis particular en

---

<sup>446</sup> Pablo Amador Marrero, “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos”, *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles* (México: UNAM-Fundación Amparo, 2012), 374.

<sup>447</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 151.

diferentes momentos”.<sup>448</sup> Dentro de las tareas que revisaba el obispo se encontraban la correcta administración de los sacramentos y su registro en los libros, la información de los asuntos financieros y el estado material de la iglesia con todo y sus ornamentos, cuestión que resulta significativamente interesante para este estudio.<sup>449</sup>

La revisión y aprobación de la fábrica material de la iglesia representaba todo un mundo de posibilidades para vicarios, coadjutores, interinos y beneficiados, mismos que estaban involucrados en la tarea de ornamentar el templo. Como ha señalado William B. Taylor, la segunda vía más importante para recibir una promoción –aparte de los estudios universitarios– era la dotación de ornamentos e imágenes a las iglesias.<sup>450</sup> A través del correcto aumento del ajuar eclesiástico, supervisado por el mismo obispo durante las visitas pastorales, los sacerdotes podían ganarse la simpatía del prelado, manteniendo su nombre fresco en la memoria del obispo para cuando se abriera la oportunidad de una mejor vacante, misma que podía consistir en una parroquia más prestigiosa e, incluso –en casos muy particulares y afortunados–, una canonjía.

Si la ornamentación de los templos era carta de apoyo para recibir el favor del mitrado, es lógico pensar que esta se haría bajo el gusto por el impuesto. Sólo así se puede comprender que varios sacerdotes encargaran obra a artistas que previamente habían trabajado en los círculos del alto clero. A través de su contratación, los curas aseguraban que el obispo –al realizar su visita pastoral– aprobara su desempeño, logrando con ello la posibilidad de mejorar su situación laboral. Lo anterior refuerza la premisa de que el establecimiento de un gusto similar y el compartir una sensibilidad por determinada estética se vuelve un elemento de cohesión entre los diferentes grupos sociales, trascendiendo con ello las tradicionales limitantes de linaje y posición socioeconómica.<sup>451</sup>

---

<sup>448</sup> Álvarez Icaza, “Los afanes de Manuel Rubio y Salinas por reformar el Arzobispado de México (1754-1758)” en María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (coords.), *Reformas y resistencias en la iglesia novohispana* (México: UNAM, 2014), 288.

<sup>449</sup> Álvarez Icaza, “Los afanes de Manuel Rubio y Salinas”, 288.

<sup>450</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 152.

<sup>451</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 13.

Es pertinente apuntar que, si bien existía una disposición por parte del clero secular poblano a pedir la mayoría de los encargos pictóricos al taller de Miguel Jerónimo Zendejas, esto no podía ocurrir siempre debido a distintos factores, entre ellos: la carga de trabajo en su obrador y la preferencia que, naturalmente, concedía para atender las peticiones de personajes que le fueran cercanos o de encargos que le dieran mayor prestigio. De este modo, es casi seguro que el pintor no tomara todas las propuestas de trabajo que le ofrecieran, además de que esto hubiera sido prácticamente imposible atendiendo a la gran demanda que tuvo su obra, como lo demuestra la gran cantidad de pinturas de su autoría que hay, actualmente, en varias iglesias, museos y colecciones particulares. Por otro lado, se puede suponer que no todos los curas tenían la capacidad económica para encargar la ornamentación de sus iglesias y parroquias al pintor más afamado de la ciudad. Hay que recordar que detrás del alto clero existía un bajo clero notablemente empobrecido y que no podía darse el lujo de contratar a los mejores artistas.

La diversidad del clero angelopolitano y sus circunstancias quedan registradas gracias al caso de patrocinio artístico clerical en la diócesis que mejor se ha estudiado, es decir, el caso de Ignacio Faustinos Mazihcatzin para el curato de San Simón Yehualtepec, investigado profusamente por Jaime Cuadriello. El cura en cuestión provenía de una familia de caciques tlaxcaltecas con arraigado prestigio dentro de la ciudad, considerándose parte de la nobleza indígena de una región que había alcanzado privilegios y fueros gracias a su papel de aliada en la conquista. A pesar de ostentar el apellido de Mazihcatzin, con el estatus localista y la soltura económica que esto representaba, la carrera sacerdotal de Ignacio Faustinos no fue fácil ni rápida. Graduado en el año de 1759, se tiene constancia de su primer cargo en un curato hasta el tardío año de 1769, cuando fue nombrado teniente de Santa Inés Zacatelco. El mayor y final logro dentro de su carrera eclesiástica fue ser nombrado, en 1793, cura propietario por su majestad de San Simón Yehualtepec, un poblado de pocas capacidades económicas y disminuidos réditos.<sup>452</sup> Es muy probable que el origen indígena de Ignacio Faustinos, a pesar de ser noble, no impresionara al alto clero poblano, encabezado

---

<sup>452</sup> Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime* (México: UNAM, 2004), 87-96.

normalmente por un obispo peninsular y un cabildo mayoritariamente criollo e identificado como español, el cual debió haber visto la promoción del cura como un asunto periférico.

Pese a no haber tenido una carrera eclesiástica precisamente exitosa, es difícil pensar en Ignacio Faustinos como un sacerdote perteneciente al bajo clero, principalmente por haber sido un párroco de carácter intelectual y de amplia cultura, amén de haber tenido una situación económica bastante holgada. Limitado en su peculio, Mazihcatzin costeó para el año de 1789 un programa iconográfico de carácter laudatorio y regional, en el que se ensalzaba la identidad tlaxcalteca a partir de cuatro sucesos religiosos que marcaron notablemente la geografía espiritual de la región: la supuesta predicación de Santo Tomás en Tlaxcala; el martirio de los niños Cristóbal, Antonio y Juan; la aparición de Nuestra Señora en Ocotlán y la de San Miguel en la región de Nativitas.

La mencionada empresa, profundamente significativa para el clérigo, fue realizada por el pincel de Juan Manuel Yllanes del Huerto, pintor supuestamente angelopolitano que ostentaba el título de pintor de cámara del Ayuntamiento de Tlaxcala. Las obras de Yllanes, quien muestra un oficio notoriamente poblano,<sup>453</sup> revelan a un artista ingenioso de amplios recursos visuales y técnicos (para su región), con un estilo que deambula entre las figuras de Magón y el colorido de Zendejas. Si Yllanes efectivamente nació en Puebla, es probable que mudara su residencia a Tlaxcala (puesto que no aparece en ninguno de los censos de la época) con el fin de perfilar su mercado, teniendo éxito al ser nombrado pintor de cámara. Es bajo este caso que se puede pensar en un sacerdote culto de prestigio local y poca injerencia a nivel obispado, el cual contrata a un pintor sumamente capacitado, aunque prácticamente invisibilizado en la cabeza de la diócesis, con renombre en la misma Tlaxcala. Este ejemplo nos hace pensar en los pequeños centros de poder en los que se daban fenómenos sociales y artísticos que emulaban los modelos de la capital episcopal.

En estas circunstancias, entran otros pintores de menor fama y capacidades que, atraídos por el fenómeno comercial que implicaba la obra y el nombre de Zendejas,

---

<sup>453</sup> Cuadrello, *Las glorias*, 211-219.

pretendieron imitar su estilo generando piezas que visualmente pudieran ser similares a las obras salidas de su taller, pero con una mayor accesibilidad y un coste mucho más bajo. Como prueba de ello se puede mencionar, de nueva cuenta, el par de anécdotas que escribiera Bernardo Olivares Iriarte dentro de sus dos versiones del *Álbum Artístico*, mismas que ya han sido analizadas en el primer capítulo de este trabajo. Me excuso de antemano por repetir, de manera tan similar, ambas narraciones, pero esta reiteración busca entender de qué forma se apuntaló el efecto de Miguel Jerónimo Zendejas como epígono del gusto artístico del obispado.

En “Condescendencia sin ejemplo”, se cuenta la historia de un pintor anónimo con pocas capacidades artísticas que cuando salía a ofrecer su obra en el mercado y en las calles recibía frecuentemente la misma respuesta: “cuando tenga un Zendejas, se lo compraré”. Cansado de esta situación, el desafortunado artista fue a visitar a Zendejas, solicitando le permitiera firmar sus pobres obras bajo su nombre, a lo que Miguel Jerónimo aceptó de buen agrado. Pese a que las obras del desconocido pintor fueron firmadas por el afamado pintor poblano, no tuvo el éxito de ventas anhelado.<sup>454</sup> Esta breve historia remarca el hecho de que, para los compradores, la firma de Zendejas representaba una garantía de trabajo bien realizado. Otro punto relevante es que la calidad específica de su trabajo debió ser ampliamente reconocida pues, aunque el otro pintor obtuvo el permiso de Zendejas para firmar con su nombre, no logró tener éxito comercial.

La segunda anécdota es la del Tata Nicolaito, en donde se narra la historia de un empobrecido pintor de “Almas de la Virgen”, que intercambiaba sus cuadros por comida y otras necesidades básicas. Dentro de este cuento, Olivares pone en boca del pintor la siguiente confesión:

Para terminar y no alargar más el cuento, revelaremos, por último, como pensaba de su profesión. En las familiares confidencias que tenía con su muchacho, este entablaba conversaciones, por lo general, relativas al oficio, por ejemplo, le decía, - Señor ¿ha visto? las pinturas nuevas de tal iglesia. -Sí, las he visto, son de Zendejas.

---

<sup>454</sup> Olivares, *Álbum*, 115.

¡Que lindas!, pero lo que más me cuadra es el colorido. Es cierto, deja que Dios nos socorra para comprar buenos colores y entonces verás las nuestras si las igualan. Candor o ignorancia, en cierto modo dichosa para él, que le ahorraba muchos malos ratos.<sup>455</sup>

En esta narración se hace patente la búsqueda de los artistas por igualar su obra, esto probablemente en aras de tener un mayor ingreso económico. Cabe destacar que el elemento primordial que el Tata Nicolaito admira en la obra de Zendejas es su colorido, elemento que debió ser uno de los más celebrados por sus compradores y aficionados y que procuraron imitar algunos de sus colegas en el oficio, como lo he referido en el caso de Juan Manuel Yllanes. La idea de un alto clero con capacidades económicas que consumía la obra de Zendejas y de un bajo clero, de menores recursos, que solicitaba obras de pintores que –con mayor o menor fortuna– lo emulaban, nos habla nuevamente del sistema operativo del gusto y de cómo existe un grupo de poder que impone su visión estética frente a otros sectores de menor capacidad y capital que, dependiendo de sus posibilidades, tratan de imitarlo.<sup>456</sup>

Para la formación e imitación del gusto debió ser fundamental la construcción de modelos y composiciones que dotaron de identidad al taller, mismos que fueron replicados no solamente por el mismo artista, sino por los otros pintores que deseaban emular su estilo. Dentro de la producción de Zendejas se pueden apreciar modelos que se repitieron en varias ocasiones –algunos de ellos se analizarán dentro del cuerpo de esta tesis– generando lo que Paula Mues ha denominado, para el caso novohispano, como “originales múltiples”,<sup>457</sup> concepto que busca entender la repetición continua de ciertas formas o composiciones como parte del prestigio y reconocimiento de un artista y su obrador.

Los modelos continuamente representados revelan que fueron exitosos dentro de su época, buscando emularse en diversas ocasiones tanto por lo efectivo de la obra como por la importancia de quien había encargado alguna de sus versiones, o el lugar donde se encontraba

---

<sup>455</sup> Olivares, *Álbum*, 10.

<sup>456</sup> Una relación similar se da entre las nociones de “alta cultura” y “cultura popular”. Para una visión al respecto consultar Furió, *Sociología del arte*, 154.

<sup>457</sup> Paula Mues Orts, “Copiar para afianzar la tradición o copiar como un camino a la modernidad. Preguntas sobre la originalidad artística en la pintura novohispana”. Texto inédito.

colocada, irradiándose nuevamente el gusto desde centros de poder hacia otras latitudes. La similitud de modelos pudo ser una herramienta poderosa debido a su práctica identificación y emulación, buscando repetirse como una estrategia para homologar el gusto hacia determinadas formas de representación producidas por artistas acreditados, como es el caso de Zendejas, y sancionadas por clérigos de prestigio y reputación, como con los que trabajó el pintor.

El primero de los casos que quisiera analizar es la representación del arcángel San Miguel, el cual Miguel Jerónimo Zendejas retrató de forma casi idéntica en repetidas ocasiones: para el Altar del perdón de la Catedral de Puebla (**Img. 71**), la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en Acatzingo (**Img. 72**) y una tercera vez para un espacio desconocido, encontrándose actualmente en el decimonónico templo del Sagrado Corazón de Jesús (**Img. 73**). La primera de estas versiones se hizo para ser colocada como puerta del nicho de Nuestra Señora de la Soledad en su capilla en Acatzingo.<sup>458</sup> Probablemente, este modelo previamente realizado se volvió parte del repertorio del pintor, por lo que pudo mostrarle esta composición al cabildo como una de las opciones para representar al príncipe de las milicias celestiales en el Altar del perdón de la Catedral. Finalmente, la importancia de su ubicación catedralicia debió generar que otros templos o particulares desearan copias del mismo arcángel, encargándose bajo ese probable contexto la obra que actualmente cuelga en el templo del Sagrado Corazón.

Otro modelo que fue representado de manera recurrente por Zendejas proviene de sus series de la vida de San Juan Nepomuceno. Para poder analizar el caso tomaré como referencia la escena del hallazgo del cadáver del santo, magistralmente resuelta por Zendejas en su versión de la Catedral de Puebla (1790) (**Img. 74**) y reinterpretada en varias ocasiones para la parroquia de San José (*ca.* 1780) (**Img. 75**), el templo de la Concordia (1792) (**Img. 76**) y el templo de Santo Domingo (1808) (**Img. 77**). A pesar de que todas provienen del mismo modelo, es sobresaliente por su delicadeza y emotividad la obra de Catedral, siendo (como anteriormente se ha dicho) una obra excepcional dentro de la producción del artista.

---

<sup>458</sup> Se intuye que esta es la primera versión por una serie de argumentos estilísticos y por el hecho de que en la misma capilla hay otras obras del pintor hechas hacia el tercer cuarto del siglo XVIII. Para más información consultar el tercer capítulo de este trabajo, donde hablo a profundidad de las pinturas de este espacio.

El hecho de que la representación de la Catedral presente una mayor calidad técnica y cierta emotividad mejor lograda, en contraste con el trabajo realizado en los otros tres recintos, puede deberse a la importancia y primacía que tenían los canónigos, clientes representantes de la esfera catedralicia, frente a los demás clérigos. Así pues, si bien los templos imitaban las temáticas, técnicas y modelos acuñados por el alto clero, el pintor hacía patente, a través de las distintas calidades de su obra, la superioridad del cabildo y del espacio que gobernaban.

Finalmente, en el caso de la pintura doméstica también hay que señalar el ejemplo de San José, cuya imagen estaba presente prácticamente en casi todas las casas de la época, como lo asientan la gran cantidad de pinturas del santo (de todas las calidades posibles) que hasta la actualidad se pueden encontrar en venta. En cuanto a Zendejas, se han hallado cuatro versiones, tres de ellas diseminadas en colecciones particulares (**Imgs. 78, 79, 80**) y una más conservada en el Museo Universitario Casa de los Muñecos (**Img. 81**). En las cuatro obras, el rostro de San José resulta prácticamente idéntico, al grado que podría plantearse que el taller lo trabajara a partir de plantillas. Sin embargo, la posición del Niño Dios en las cuatro obras es diferente, buscando con ello acentuar diversas actitudes de Cristo frente a su padre: mientras en un par de ellas se refuerza la figura de San José en el papel de la redención, a través de mostrar al Niño Dios en el sueño premonitorio de la muerte, las otras dos colocan a Cristo infante en actitud de invitar al espectador a recurrir a su padre.<sup>459</sup>

Si bien aquí el modelo de José persiste como una seña de identidad del taller, hay que entender que estos originales múltiples también podían adaptarse para cambiar sutilmente de significado, tanto por ingenio del artista como por petición del cliente. Como ejemplo del éxito de estos modelos, existe una pequeña lámina de cobre hecha por un pintor desconocido de finales del siglo XVIII en la que trata de copiar el modelo de Zendejas, particularmente el que ahora se conserva en la Casa de los Muñecos. Aunque la obra evidencia ser copia de la del acreditado pintor, carece, por mucho, de su calidad. Esta copia, sin embargo, es

---

<sup>459</sup> Este ejemplo ya lo he estudiado con mayor profundidad, para más información consultar: Andrade, “José Patriarca”, 71-72.

testimonio del gusto por la obra de Zendejas y de la forma en que sus modelos llegaban a diferentes estratos y pintores.

### 2.3.5 *La educación del gusto en las iglesias*

Antes de abordar el tema de la educación de un gusto visual es necesario mencionar, aunque sea en unas cuantas líneas, las funciones primordiales de la imagen en los templos, abordando, específicamente, las cumplidas por la pintura. De manera fundamental, los cuadros –así como esculturas, grabados y otros objetos de carácter figurativo– impactaban dicotómicamente a sus espectadores activando tanto procesos intelectuales como emocionales. El primero de ellos se encuentra vinculado al aprendizaje y asimilación de las doctrinas, dogmas y narraciones que configuran la fe católica. En este sentido, es necesario entender que la mimesis, comprendida como la similitud de las formas plasmadas en un cuadro imitando las formas de la naturaleza, generaba un placer que favorecía la aprehensión de los contenidos, ya que, como señaló Aristóteles, mimetizar es la mejor forma de aprender.<sup>460</sup>

Por otro lado, las imágenes provocaban un movimiento emocional que fundamentalmente actuaba dentro del terreno de la devoción. La capacidad de generar alegría, dulzura, tristeza o lástima a través de las imágenes lograba despertar e inflamar el afecto de los fieles hacia los personajes representados. Las implicaciones teóricas y discursivas de la imagen en la cuestión de los afectos ya eran conocidas y debatidas desde el mismo siglo XVIII:

Todavía en 1719 el abate Jean Baptiste Du Bos se pregunta por el “placer sensible” que provocan las poesías y las pinturas, para contestar en términos bastante convencionales a partir del placer de la imitación: la imagen –pictórica o poética– del objeto imitado sustituye ahora al objeto real, las pasiones que este suscitaba son ahora pasiones artificiales. Las pasiones reales, las emociones reales tienen consecuencias y, en el caso de las escenas crueles o tristes, de las

---

<sup>460</sup> Bozal, *El gusto*, 32.

acciones violentas, esas consecuencias son penosas. Las pasiones, las emociones artificiales producen un placer puro, no tienen otra consecuencia que el agrado. Su duración es más corta, pero su pureza es mayor.<sup>461</sup>

Si bien no se puede apuntalar que estas ideas directamente hayan llegado a la Nueva España, lo cierto es que son reflejo de una sensibilidad propia de la época, la cual encontraba difusión por distintos medios. Gracias a la imagen y su dimensión emotiva, se podían despertar y desarrollar determinados sentimientos en los fieles, mismos que eran dirigidos por los sacerdotes. Para lograr tal cometido, era indispensable que las imágenes cumplieran con ciertas normas estéticas, esto garantizaba que el mensaje que llegara al espectador no provocara pensamientos y emociones contrarias como confusión, mofa o lujuria, entre otras.<sup>462</sup> Es en este sentido que la educación de la mirada y del gusto se volvía fundamental para interpretar e interiorizar la imagen; como menciona Elio Franzini: “el fin sentimental está conectado al juicio de gusto de un público bien dotado de un sentido común”.<sup>463</sup> Es decir, para la adecuada lectura de la imagen era necesario desarrollar capacidades visuales y estéticas que incitaran y ayudaran a realizar los procesos intelectuales y emocionales correspondientes.

Esta labor de enseñanza debió haber recaído, si bien no en su totalidad sí en parte considerable, en los mismos sacerdotes, quienes utilizaban frecuentemente la imagen como un recurso doctrinal. Para entender las imágenes había que enseñar a *ver* las imágenes. Y en este punto existía un criterio acerca de qué imágenes se debían atender y cuáles no, cuáles agradaban con su observación y cuáles llevaban al error. Este espíritu de discernimiento estaba regido nuevamente por el binomio de contenido y forma, ambos conceptos vinculados con la noción del gusto. Sobre esta línea, recalco la necesidad de “construir” un gusto que conlleva una familiaridad de las formas correctas, pues como dice Bozal: “El lenguaje de la

---

<sup>461</sup> Bozal, *El gusto*, 56-57.

<sup>462</sup> Al respecto cabe recordar las normativas generadas en el IV Concilio Provincial Mexicano respecto a los pintores y las opiniones que algunos sacerdotes tenían en torno a las imágenes que se encontraban en conventos de regulares. Ambas ideas se encuentran desarrolladas en párrafos anteriores.

<sup>463</sup> Franzini, *La estética del siglo XVIII*, 130.

pintura se funda en la condición del sujeto y sólo en el sujeto encuentra apoyo para su certeza y legitimidad para su operación”.<sup>464</sup>

El gusto puede ser educado, no solamente a través de recursos orales o escritos, sino a través de la vista misma. Respecto a ello Franzini menciona:

Esta exquisitez como tensión hacia la perfección del gusto es un don natural que puede, a pesar de todo, ser refinado a través de la práctica de un arte y de la contemplación de una especie de particular belleza, que son medios para analizar mejor las cosas, las relaciones entre las partes y las caracterizaciones estilísticas, con el fin de originar, así, comparaciones entre las distintas formas que la misma belleza presenta.<sup>465</sup>

Como ya se había mencionado anteriormente, los templos eran el centro más grande y accesible para la contemplación artística y, por ende, para la formación de la mirada a través de los modelos que promovía. En este sentido, existen dos tipos de personalidades que construye el gusto: “Al mismo tiempo que el buen gusto favorece la creación de un sujeto agente en calidad de observador racional, construye un sujeto pasivo en calidad de objeto observado, con funciones y habilidades diversas”.<sup>466</sup> Es decir, la obra de arte establece dos dinámicas distintas con el espectador, lo que configura dos tipos distintos de receptores: en cuanto al sujeto racional, estimula en él reflexiones e ideas en torno a lo propuesto por la obra, ya sea a partir de sus formas o en su contenido. Estas ideas, sin embargo, pueden ser puestas en entredicho por las ideas propias del espectador racional, generando una especie de diálogo. Por otra parte, es posible hablar de otro tipo de espectador, aquel que recibe la información dada sin confrontarla con sus propias ideas, en este sentido, el espectador pasa a ser un objeto, es decir, un receptáculo en donde se depositan las ideas de la obra de arte y se interiorizan.

---

<sup>464</sup> Bozal, *El gusto*, 43-44.

<sup>465</sup> Franzini, *La estética del siglo XVIII*, 138.

<sup>466</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 105.

El buen gusto también era tenido en el siglo XVIII como un asunto de moral, pues “la ley abstracta de la razón, guiada por el buen gusto, le permite identificar y definir el bienestar moral”;<sup>467</sup> gracias al ejercicio del buen gusto una determinada regla se convertía en hábito o costumbre. Con el fin de educar correctamente a los sacerdotes en temas de moral, el arzobispo de México, Antonio de Lorenzana, creó en 1767 en las parroquias de la capital de México las “Academias Morales”, mismas a las que obligatoriamente asistían todos los párrocos y confesores regulares y seculares.<sup>468</sup> Habiendo establecido la relación entre moral y gusto para el siglo XVIII, habría que analizar si en dichas academias se trataban temas referentes al gusto y a sus vinculaciones con el arte. Si esto fuera cierto, estas academias podrían haber fungido como una estrategia más para la promoción del gusto secular. Desafortunadamente, no se posee información sobre la existencia de este tipo de academias en el obispado de Puebla.

### *2.3.6 La otra cara de la moneda: disminución del poder de los regulares y de las cofradías, corporaciones que generaban un gusto alterno*

Hasta ahora se ha hablado, con mayor detenimiento, sobre el desarrollo del clero secular en la Nueva España, sobre todo a partir del respaldo que recibió de la Corona española, de modo específico, a través de las llamadas reformas borbónicas. El interés de la monarquía española por favorecer al clero secular radicaba en el hecho de que este se presentaba como una corporación formidable y confiable para preservar y velar por los intereses del rey; de modo que el obispo y sus allegados fungían como piezas clave en la estrategia monárquica por mantener el control en estas tierras, a diferencia de las órdenes religiosas que, si bien fueron las primeras en pisar las nuevas tierras, no buscaban, en primera instancia, los intereses de España sino de la Iglesia de Roma.

Así pues, gracias al respaldo y favor real, el clero secular novohispano adquirió cada vez más presencia y poder en la administración de la Iglesia en América, ocupando los

---

<sup>467</sup> Hontanilla, *El gusto de la razón*, 81.

<sup>468</sup> Iván Escamilla González, “El arzobispo Lorenzana: la Ilustración en el IV Concilio de la Iglesia Mexicana”, en *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias* (México: UNAM, 2005), 132.

lugares que, otrora tiempo, habían fundado y consolidado las diversas órdenes religiosas que iniciaron el proceso de evangelización en lo que, posteriormente, sería llamado Nueva España. De igual modo, nuevos cánones se instauraron con el dominio del clero secular, no sólo en lo respectivo a la doctrina teológica, la moral o la política eclesial, sino incluso en los cánones estéticos que se presentaban para ser cumplidos y representados por los artistas de la época. La esfera conformada por el alto clero secular configuró y estableció nuevas formas y sensibilidades estéticas que se pronunciaron como ideales para ser reproducidas en todas las escalas del engranaje eclesiástico, este canon estético es lo que se ha denominado en este trabajo como “gusto clerical secular”.

El gusto clerical secular se antepone a la estética de las órdenes religiosas, situándose como novedoso y apegado a las ideas más recientes generadas en la incipiente Ilustración europea, en donde se discuten ideas como el gusto, la estética, lo sublime, el arte, etc. En contraposición, las concepciones y formas del arte producido bajo el gobierno del clero regular, el cual había adoptado incluso formas indígenas, resultan grotescas y poco decorosas para la nueva sensibilidad ilustrada que se había filtrado en el clero secular ibérico y, por ende, en el clero secular novohispano. De modo que, con el robustecimiento del clero secular en la Nueva España, no sólo se arrebató el poder que había tenido el clero regular sino que se introdujeron nuevos modelos que se alejaban de los cánones establecidos por las órdenes religiosas, quienes junto con las cofradías, cedieron su lugar ante el clero privilegiado por la monarquía. Es precisamente en este apartado en donde se abordará el papel del clero regular y las cofradías como entidades alternas en la configuración del gusto eclesiástico de la época.

Antes de plantear las consecuencias que generó el proceso de secularización en la Iglesia novohispana, es necesario mencionar, aunque sea brevemente, el episodio de la expulsión de los jesuitas en 1767, ya que el papel de la Compañía de Jesús como una corporación activamente involucrada en la promoción de las artes es un tema ampliamente estudiado dentro de la historiografía virreinal.<sup>469</sup> El discurso de la imagen vinculado con la *compositio loqui* de los ejercicios espirituales ignacianos, así como la teatralidad propia de

---

<sup>469</sup> Entre la producción historiográfica dedicada a los jesuitas como promotores del arte, destaca: Varios autores, *Ad maiorem Dei gloriam. La compañía de Jesús como promotora del arte* (México: Universidad Iberoamericana, 2003).

la religiosidad jesuita, provocaron que la Compañía de Jesús se posicionara como uno de los principales ejes rectores del gusto artístico novohispano. Probablemente, la expulsión de la orden generó una gran vacante dentro de los cotos de poder artístico, misma que inmediatamente debió ser ocupada por el clero secular, quien, en ese momento, estaba apropiándose del poder económico y educativo que en gran medida compartía con los jesuitas.

La secularización de las parroquias significó la pérdida de facultades administrativas y de patrimonio para las órdenes religiosas. Hay que señalar que dentro de las críticas que se le hacían al clero regular se encontraban la pérdida de su carisma contemplativo y su falta a los tres fundamentales votos de obediencia, castidad y pobreza. La violación a esta última virtud se apreciaba materialmente en la rica y excesiva ornamentación que presentaban sus templos, misma que no concordaba con el ejemplo de pobreza predicado por el clero regular.<sup>470</sup> Esta valoración se confirma con las importantes obras artísticas que actualmente se encuentran diseminadas en distintos conventos e iglesias, las cuales muestran que el clero regular tenía las capacidades intelectuales y económicas para promover un gusto visual propio con un amplio radio de influencia.

A raíz de la secularización, este poder fue disminuido en algunas regiones del virreinato, al punto de provocar que algunas órdenes religiosas extrajeran las imágenes y objetos de culto que se encontraban en los templos usurpados a causa de las políticas secularizadoras. Un ejemplo de ello se encuentra en la misiva que fray José de la Vallina, provincial de los franciscanos, dirigió a los miembros de su orden, en la cual se ordena a los frailes extraer, con discreción, todo lo que pudieran de objetos de plata y ornamentos, borrando sus registros de los inventarios.<sup>471</sup> La crisis económica y la dificultad para adquirir nuevos objetos de culto ya era profetizada por Vallina; efectivamente, la secularización generó una decadencia en el ámbito regular que se manifestó en la disminución de vocaciones religiosas<sup>472</sup> y, en el caso específico de los franciscanos, en una grave crisis económica.<sup>473</sup>

---

<sup>470</sup> Álvarez Icaza, “Los afanes de Manuel Rubio y Salinas”, 290.

<sup>471</sup> Álvarez Icaza, “La puesta en marcha del programa”, 158.

<sup>472</sup> Rubial, “La búsqueda de una identidad”, 462.

<sup>473</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 131.

La reducción de espacios pertenecientes a las órdenes religiosas hizo que sus aparatos de representación disminuyeran,<sup>474</sup> es decir, las obras materiales promovidas para adornar el culto divino y fortalecer la identidad corporativa. Esto en consonancia con una situación financiera que no les permitía costear la misma riqueza ornamental y, por lo tanto, contratar a los más prestigiosos artistas del entorno, los cuales se encontraban capitalizados por el clero secular.<sup>475</sup> Esta situación ayuda a entender por qué la mayoría de las obras de Zendejas fueron realizadas para los seculares, notándose una común ausencia de su firma en espacios de carácter regular.<sup>476</sup>

Aunque en menor número, las empresas pictóricas para las órdenes religiosas se siguieron llevando a cabo, probablemente con una menor frecuencia y lucimiento que en el pasado. Prueba de ello es el programa pictórico encargado por el rector fray Juan Antonio Gómez en 1781 para el coro del templo de San Francisco en Puebla (**Img. 82**). La decoración de este tipo de espacios era de gran importancia para los esquemas corporativos de la orden, pues en el coro los frailes se reunían en conjunto para cantar la liturgia de las horas. En el muro central de dicho espacio, se desarrolla el tema de la visión narrada en el capítulo XII del Apocalipsis, representada por el pintor con la figura de la Virgen alada que sostiene al Niño Dios al tiempo de huir de la bestia infernal de siete cabezas. Compartiendo la revelación con San Juan, se encuentran las efigies del beato Juan Duns Scoto, religioso franciscano que se distinguió por su defensa al dogma inmaculista, y la monja concepcionista Sor María de Ágreda, escritora del texto mariano *Mística Ciudad de Dios* y cuya orden religiosa estaba vinculada a los franciscanos.

---

<sup>474</sup> Rubial, “La búsqueda de una identidad”, 459.

<sup>475</sup> La situación mencionada no niega que se hicieran obras extraordinarias en templos muy específicos e importantes para las órdenes religiosas, como es el caso del afamado retablo neoclásico de San Francisco el Grande, que trazó Jerónimo Antonio Gil en 1782.

<sup>476</sup> La obras firmadas por Zendejas que se han podido rastrear en espacios regulares son las siguientes: la serie de la vida del beato Sebastián de Aparicio para el convento de franciscanos de Puebla; la serie de la vida de San Francisco para el convento de dieguinos de Santa Bárbara; la serie de la vida de San Juan Nepomuceno para el templo de dominicos de Puebla; la serie de la vida de San Felipe Neri para los sacerdotes oratorianos del templo de la Concordia; la serie de los colegiales del Colegio del Espíritu Santo de los jesuitas y una *Visión de San Bernardo* que se encuentra en el templo de juaninos dedicado a San Juan de Dios, aunque en opinión del doctor Pablo Amador Marrero este último debió haber pertenecido a la cofradía de Jesús Nazareno, instalada en la parroquia de San José. Respecto a las obras vinculadas con conventos femeninos no se hará ninguna observación, ya que estos dependían directamente del obispo y, por ende, del clero secular.

En la pared derecha del coro del mismo recinto se encuentra un *Triunfo de la Inmaculada Concepción* cuyo carro triunfal es conducido por los mismos franciscanos en compañía del monarca Carlos III, quien se distinguió notablemente por la defensa que hizo del dogma y por lograr la fiesta de la Inmaculada Concepción para los reinos españoles, así como por obtener del Papa la inclusión de la alabanza *Mater Immaculata* dentro de las letanías.<sup>477</sup> En el muro izquierdo se observa una compleja alegoría que representa el papel franciscano en el rescate y custodia de Tierra Santa. Esta composición fue copiada del frontispicio grabado por Juan Bernabé Palomino para la edición del libro *Patrimonio Seraphico de Tierra Santa*, escrito por fray Francisco Jesús María de San Juan del Puerto y publicado el año 1724.<sup>478</sup>

A través de estos lienzos, se puede observar una especie de apología de la orden frente a la disminución de su poder y la secularización de sus doctrinas. La triada de lienzos se configura como una declaración de principios y méritos franciscanos: los cuadros de *La visión apocalíptica* y *El triunfo de la Inmaculada Concepción* recuerdan el papel de la orden de los menores como defensores y propagadores del dogma immaculista, cuyo interés compartían con Carlos III, monarca que representaba a la institución que ahora los había despojado de sus parroquias. Por otro lado, la *Alegoría del Patrimonio Seraphico* hacía patente el excelente papel que habían desempeñado como administradores y custodios de los lugares santos en Jerusalén, condición que podía extrapolarse al contexto inmediato de su papel como fieles administradores y evangelizadores en América.

La sugerente empresa pictórica, digna del ingenio y talento de Zendejas, recayó en un desconocido pintor llamado Luis Caro de Ayala, quien, a través del uso del color y tratamiento de los personajes, parece seguir los cánones dictados por Zendejas. El hecho de

---

<sup>477</sup> Andrade, “José Patriarca Universal”, 74.

<sup>478</sup> “Templo de San Francisco (Ex-convento Franciscano de las Cinco Llagas)”, Project in the Engraved Sources of Spanish Colonial Art,

<https://colonialart.org/archives/locations/mexico/estado-de-puebla/ciudad-de-puebla/templo-de-san-francisco-ex-convento-franciscano-de-las-cinco-llagas#c2111a-2111b>

que este ambicioso proyecto no fuera realizado por el célebre pintor puede atribuirse a varias razones que van desde una gran carga de trabajo en el taller hasta cuestiones de índole económico en la orden franciscana.

Otro de los grandes proyectos ornamentales realizados para el templo de San Francisco, en Puebla, es el conjunto de series sobre la vida del beato Sebastián de Aparicio (**Img. 83**), San Diego de Alcántara y San Pascual Bailón ejecutadas para la capilla de la Conquistadora, lugar donde reposan los restos mortales del beato Sebastián de Aparicio.<sup>479</sup> La ejecución de este ambicioso ciclo corresponde a las celebraciones por la beatificación de Sebastián de Aparicio –lego franciscano que había vivido en ese convento durante el siglo XVI– alcanzada en 1789. Si bien los festejos por tan importante suceso, dentro de los cuales se encuentra la factura de estos cuadros, fueron promovidos principalmente por la orden franciscana, no se debe excluir la presencia del clero secular dentro de las celebraciones en torno al primer beato poblano. No es casualidad que en el lienzo alegórico que representa la elevación de Sebastián a los altares (**Img. 84**) aparezca, detrás de la figura del procurador de la causa, fray Mateo Gómez, la imagen del obispo de Puebla.

Probablemente bajo este contexto, y dada la importancia extraordinaria del ciclo, este haya sido ejecutado por Zendejas. Más allá de las implicaciones que tuvo la beatificación de Aparicio, estos lienzos debieron haber significado para los franciscanos una especie de revaloración de su papel frente a la sociedad, ya que, a través de las virtudes contenidas y ejemplificadas en la vida del santo, la orden de los menores daba muestras de los frutos que habían dado a la cristiandad, defensa que se hacía necesaria frente a los ataques que señalaban su falta de obediencia, disciplina y seguimiento de votos.<sup>480</sup>

Finalmente, toca hablar, aunque sea someramente, del papel de las cofradías, definidas como congregaciones de fieles con autonomía –a veces sólo en apariencia–, las cuales administraban una determinada cantidad de bienes o caudal que provenía de rentas de casas,

---

<sup>479</sup> Para conocer más acerca de la serie de la vida del beato Sebastián de Aparicio consultar Montserrat Báez Hernández, *De los despojos corporales a la reliquia y su imagen: el caso angelopolitano del beato Sebastián de Aparicio* (Tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte, UNAM, 2017), 151-171.

<sup>480</sup> Álvarez Icaza, *La secularización de doctrinas*, 242.

capellanías, tierras de labranza o ganado.<sup>481</sup> El producto económico de dichas actividades era destinado principalmente al culto divino y la atención hacia una devoción o imagen en específico, solventando también otras necesidades como el entierro de los difuntos, la celebración de misas por su alma y, en menor medida, la ejecución de obras de caridad y el préstamo crediticio a sus congregantes.<sup>482</sup> Otra de las funciones que ejercían las cofradías era la de ornamentar los espacios donde se encontraban sus imágenes de culto, razón por la cual también contrataban artífices y, por ende, manifestaban visualmente sus preferencias y gustos artísticos en espacios de carácter público. La manutención y provisión del culto bajo el cual estaban constituidas las cofradías, demandaba la contratación de artistas, ya fuera para la creación de una escultura, la realización de pinturas o la fabricación de grabados con la estampa del santo bajo el cual estaban acogidas.

Es necesario mencionar que desde el siglo XVII dichas asociaciones estuvieron fuertemente vinculadas con las autoridades civiles y eclesiásticas, por esta razón, sus juntas siempre estaban presididas tanto por un representante real como por el cura de su jurisdicción, a quienes pagaban por vigilar las elecciones de oficiales y revisar las cuentas.<sup>483</sup> Dichas tareas terminaron recayendo, de manera más directa, en el mismo párroco y en los obispos, quienes al realizar sus visitas pastorales revisaban los libros de cofradías.<sup>484</sup>

La gran mayoría de veces, los orígenes de una cofradía estaban más vinculados con el celo y piedad que un sacerdote infundía en su grey hacia determinado santo, que con una manifestación espontánea de devoción colectiva. Esta medida era emprendida por los clérigos no sólo con el fin de promover un culto, sino de asegurar la manutención de los ministros y de proveer recursos para la fábrica material y espiritual de las iglesias.<sup>485</sup> Entre las facultades que a veces se atribuían los curas, estaba la de elegir, proponer o intervenir en la elección de los mayordomos u oficiales de las cofradías, manteniendo con esto un cierto

---

<sup>481</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 452.

<sup>482</sup> David Carbajal López, “La reforma de las cofradías novohispanas en el Consejo de Indias, 1767-1820”, en *Revista Complutense de historia de América*, Volúmen 38 (2012), 80.

<sup>483</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 454.

<sup>484</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 449.

<sup>485</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 453.

poder sobre ellas,<sup>486</sup> el cual, muchas veces, fomentó abusos o decisiones que violaban la autonomía de las asociaciones.

Frecuentemente, el dinero que recibían algunas parroquias por parte del obispado era tan poco que el mantenimiento de los templos dependía de la economía y voluntad de las cofradías. Todavía más: se sabe de algunos casos en los que, por tradición, dichas asociaciones eran quienes mantenían con sus ingresos los gastos de la fábrica material de la iglesia,<sup>487</sup> rubro del que dependía la contratación de artistas. Una de las formas más recurrentes en las que el párroco intervenía sobre los caudales de las cofradías era a través de las mejoras y renovaciones en los templos, aprovechando su autoridad y determinación para gestionar obras con el dinero recaudado y demandado a estos grupos.<sup>488</sup> Dicha circunstancia debió beneficiar notablemente a artistas como Zendejas, que cimentaban sus redes clientelares en las múltiples relaciones establecidas con curas de carácter secular, los cuales, al tener un mayor recurso económico en sus manos, contrataban con más facilidad al artista que respondía a su gusto. En los capítulos que versan en torno a las parroquias de San Juan Acatzingo y San José de Puebla, se verán varios ejemplos de obras que, a pesar de haber sido solventadas por una cofradía, revelan en sus circunstancias y discursos la intromisión del cura, figura rectora que orquesta y confiere significado a la sede parroquial.

Las cofradías también fueron afectadas por las reformas borbónicas hacia finales del siglo XVIII, ya que la Corona buscó una legalización y control sobre sus bienes, confiriendo a estos últimos de un carácter civil que los hacía susceptibles a ser requeridos por el Real Erario.<sup>489</sup> Hacia el año de 1776, se abrió un expediente general de Cofradías que buscaba devolver al rey el poder que anteriormente se le había otorgado a la Iglesia, aunque para el caso de la Nueva España, la Corona se auxilió con el poder episcopal a fin de analizar y establecer la pertinencia de cada una de estas asociaciones. A través de la recolección de sus constituciones, se buscaba revisar y reformar los estatutos de las cofradías, estableciéndose que las nuevas reglamentaciones tenían que pasar primero por la aprobación del obispo,

---

<sup>486</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 450.

<sup>487</sup> Ayuardo, "Re-formar la Iglesia", 263.

<sup>488</sup> Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 454-455.

<sup>489</sup> Carbajal, "La reforma de las cofradías novohispanas", 81.

posteriormente por el “virrey, presidente o gobernador” para que, finalmente, fueran remitidas hasta Madrid para su aprobación, expidiéndose para dicho fin una Cédula Real.<sup>490</sup>

La real orden fue ejecutada en la Nueva España por el arzobispo de México Alonso Nuñez y Peralta, quien levantó varios expedientes particulares acerca de las cofradías que estaban en su jurisdicción. Esta tarea fue seguida, aunque con menores resultados, por el ya mencionado obispo poblano Salvador Biempica y Sotomayor. Las reformas dictaminaron que cualquier litigio que se derivara de estos grupos tenía que pasar por los tribunales civiles y que sus bienes eran de carácter profano y no espiritualizado.<sup>491</sup> Así mismo, procuraron incentivar un mayor uso de sus recursos para obras de caridad, tales como la fundación de montepíos, escuelas, sustento de niños expósitos o ayuda a los menesterosos,<sup>492</sup> prohibiendo los excesos en el culto divino y las fiestas o la obligatoriedad del estipendio o limosna.<sup>493</sup>

Al final, parece ser que la petición rindió pocos frutos a la Corona: en el caso del obispado de Puebla, este no presentó un informe extenso a las autoridades y se limitó a colaborar sólo en momentos específicos. Entre el periodo de 1733 y 1820, sólo 23 cofradías angelopolitanas se presentaron ante el Consejo de Indias,<sup>494</sup> muchas de ellas debido a discusiones y conflictos con sus párrocos,<sup>495</sup> probablemente sirviendo este recurso más como un medio de control por parte del clero secular que como la reforma integral que proponía la Corona. Por otro lado, las instrucciones reales sirvieron para fortalecer el poder episcopal sobre las cofradías, las cuales eran evaluadas por el obispo durante las visitas pastorales, ya que el mandato fue utilizado para aplicar un mayor rigor en dichas corporaciones. Como lo apuntó David Carbajal, a pesar de que las instrucciones reales buscaban instituir los bienes de las cofradías como civiles, los prelados siguieron imponiendo la autorización de la mitra para sus gastos mayores.<sup>496</sup>

---

<sup>490</sup> Carbajal, “La reforma de las cofradías novohispanas”, 84.

<sup>491</sup> Carbajal, “La reforma de las cofradías novohispanas”, 85-86.

<sup>492</sup> Carbajal, “La reforma de las cofradías novohispanas”, 87-92.

<sup>493</sup> Carbajal, “La reforma de las cofradías novohispanas”, 93.

<sup>494</sup> David Carbajal López, “La reforma de las cofradías novohispanas en perspectiva comparada: procedimientos, definiciones y alcances, 1750-1820”, en *Reformas y resistencia en la iglesia novohispana* (México: UNAM-BUAP, 2014), 333.

<sup>495</sup> Carbajal, “La reforma de las cofradías novohispanas en perspectiva comparada”, 368.

<sup>496</sup> Carbajal, “La reforma de las cofradías novohispanas en perspectiva comparada”, 345.

Con el fin de robustecer el poder de las parroquias y sus curas, varias cofradías fueron suprimidas,<sup>497</sup> esto bajo la justificación de los altos costos que significaba mantenerlas, y lo disminuidas y empobrecidas que estaban algunas de ellas. Lo cierto es que estas corporaciones, muchas veces, eran dueñas de tierras que producían un rico capital, mismo que, al pasar a manos del clero secular, garantizaba un mayor flujo de dinero para la Corona y su aliado, el alto clero. En algunas ocasiones, los bienes de las cofradías suprimidas fueron a pasar directamente a los gastos de culto de las iglesias y a las fábricas espirituales,<sup>498</sup> logrando con ello un control más directo de las finanzas por parte de los curas y una determinación, casi absoluta, en la ornamentación artística de las parroquias y templos. En cuanto a la relación de Zendejas con algunas cofradías, esta se verá reflejada en los capítulos 4 y 5 de esta tesis, por lo cual prefiero dejar las reflexiones sobre este punto para dichos apartados.

Hasta aquí termina el planteamiento que genera y da sentido al término que acuño como “gusto clerical”, mismo que, en esta ocasión, explica las circunstancias particulares de la Iglesia secular y su hegemonía durante la segunda mitad del siglo XVIII. Como reflexión final, quisiera anotar que los sistemas de patrocinio que los obispos, el cabildo, el clero parroquial, las órdenes religiosas y las cofradías mantuvieron con los artistas son temas que merecen un estudio individual y pormenorizado que los aborde en distintas etapas del periodo virreinal. El papel de Zendejas dentro de la conformación, materialización y divulgación de un gusto estético, pictórico y corporativo de carácter secular fue fundamental para el clero poblano: el colorido dulce, la gestualidad abierta y las composiciones efectivas fueron parte del lenguaje a través del cual el pintor habló a su sociedad, expresando, por medio del pincel, las necesidades y doctrinas de un grupo sacerdotal poderoso. La promoción de una identidad o de una devoción encontró una atractiva apariencia visual en sus trazos, logrando con ello el mismo efecto persuasivo que la retórica pretendía desde el púlpito. Habiendo planteado este panorama, toca pasar a los estudios de caso, donde muchas de las premisas aquí planteadas serán ejemplificadas y cobrarán un mayor sentido.

---

<sup>497</sup> Álvarez Icaza, *La secularización de doctrinas*, 281.

<sup>498</sup> Carbajal, “La reforma de las cofradías novohispanas en perspectiva comparada”, 344.





**Img. 47** Manuel Caro, *El descendimiento del Espíritu Santo*, 1790, Edificio Carolino, Puebla.



◀ **Img. 48** José Joaquín Magón, *Óvalo del coro catedralicio*, 1750, Catedral de Puebla.



▶ **Img. 49** José de Ibarra, *Patrocinio de la Asunción de la Virgen con los canónigos de la Catedral*, 1732, Catedral de Puebla.



**Img. 50** Luis Berrueta, *La Madre Santísima de la Luz*, 1747, Parroquia de la Santa Cruz, Puebla.



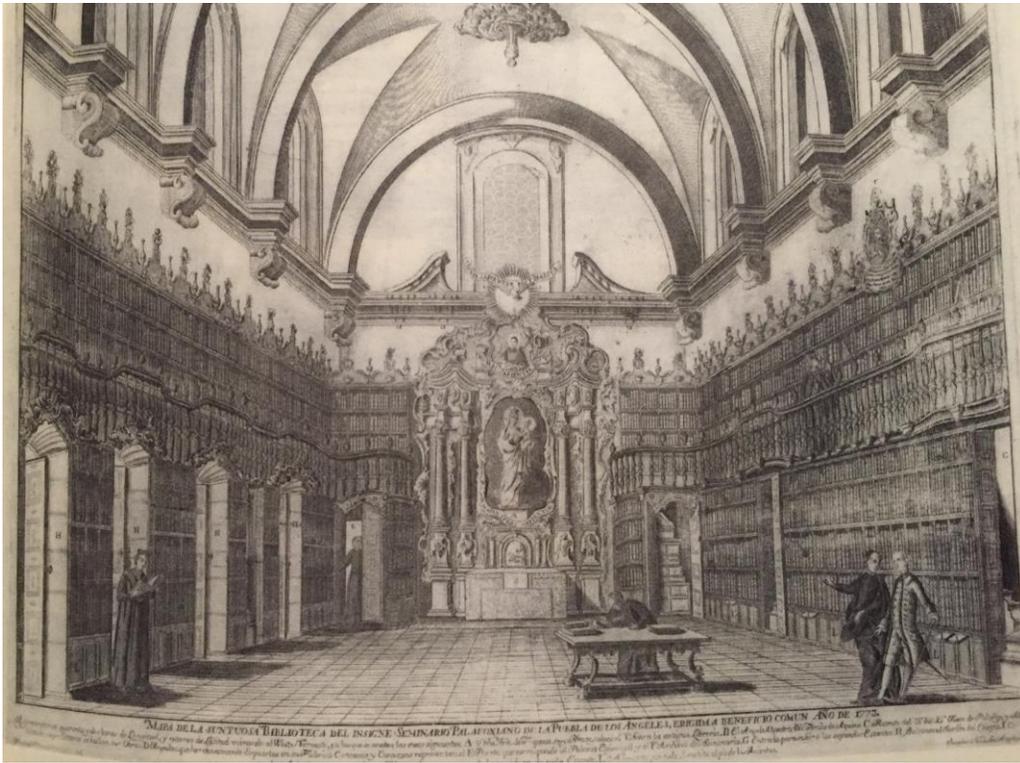
**Img. 51** Luis Berrueta, *Castas*, ca. 1747, Museo de América, Madrid, España.



**Img. 52** Luis Berruero, *La institución de esta Santa Iglesia*, 1750, Sacristía de la Catedral de Puebla.



**Img. 53** Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato del Obispo Francisco Fabián y Fuero*, ca. 1765.



**Img. 54** Miguel Jerónimo Zendejas (dibujó), José de Nava (delineó), *Vistas de la Biblioteca Palafoxiana*, grabado sobre lámina de cobre, 1773, Biblioteca Palafoxiana.

► **Img. 55** Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato del Obispo Juan de Palafox y Mendoza*, 1768, Museo de la Catedral, Burgo de Osma, España.



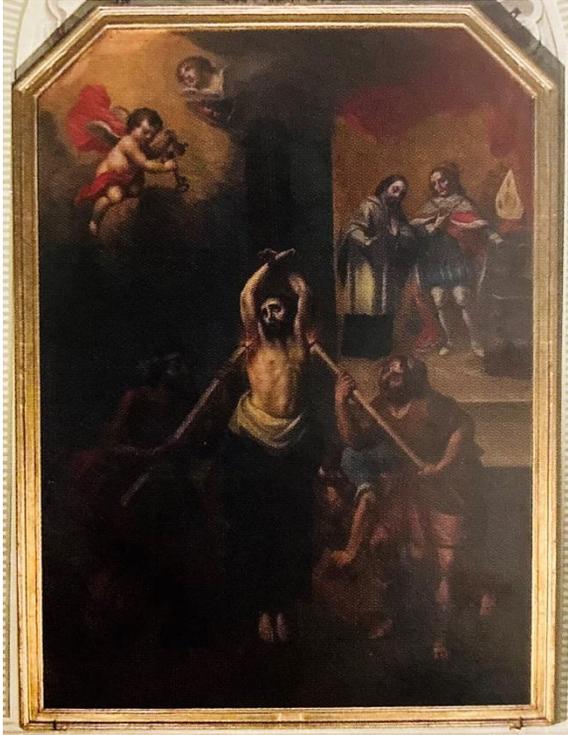
◀ **Img. 56** Miguel Jerónimo Zendejas, *El patrocinio de San José*, 1786, Catedral de Puebla.

► **Img. 58** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Juan Nepomuceno confiesa a la reina*, 1790, capilla de san Juan Nepomuceno, Catedral de Puebla.

▼ **Img. 57** Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato del Obispo José Santiago Echeverría y Eleguzúa*, ca. 1787, Salón de Cabildos de la Catedral de Puebla.



► **Img. 59** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Juan Nepomuceno es interrogado por el rey Wenceslao*, 1790, Capilla de San Juan Nepomuceno, Catedral de Puebla.



◀ **Img. 60** Miguel Jerónimo Zendejas, *El martirio de san Juan Nepomuceno*, 1790, Capilla de San Juan Nepomuceno, Catedral de Puebla.

▼ **Img. 62** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Juan Nepomuceno entrega a la Virgen su lengua incorrupta*, 1790, capilla de san Juan Nepomuceno, Catedral de Puebla.



◀ **Img. 61** Miguel Jerónimo Zendejas, *El hallazgo del cadáver de San Juan Nepomuceno*, 1790, Capilla de San Juan Nepomuceno, Catedral de Puebla.



**Img. 63** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Miguel Arcángel*, 1797, Catedral de Puebla.



**Img. 64** Miguel Jerónimo Zendejas, *El Ángel de la Guarda*, 1797, Catedral de Puebla.



**Img. 65** José Mariano Lara y Hernández, *Retrato del Obispo Salvador Biempica y Sotomayor*, ca. 1790, Salón de Cabildos de la Catedral de Puebla.



**Img. 66** José Mariano Lara y Hernández, *Alegorías de San José y la Inmaculada Concepción*, ca. 1790, Catedral de Puebla.



► **Img. 67** Autor desconocido Flamenco (José Mariano Hernández repintó), *Virgen de la Lactación*, siglo XVI con repintes a finales del siglo XVIII, bodegas de la Catedral de Puebla.



**68. José Mariano Lara y Hernández, *Virgen de los Dolores*, ca. 1790, colección particular.**

► **Img. 69** Miguel Jerónimo Zendejas, *Dedicación del templo de Molcajac*, 1786, Parroquia de Santa María Molcajac.



**Img.70.** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido) *San Amable, San Gamalberto, San Fortuato, San Luciano, San Aredio y San Magno*, segunda mitad del siglo XVIII, Parroquia de san Francisco Tepeyanco, Tlaxcala.



▲ **Img. 71** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Miguel Arcángel*, 1797, Catedral de Puebla.

▼ **Img. 72** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Miguel Arcángel*, segunda mitad del siglo XVIII, camarín de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



◀ **Img. 73** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Miguel Arcángel*, segunda mitad del siglo XVIII, Templo del Sagrado Corazón de Jesús, Puebla.



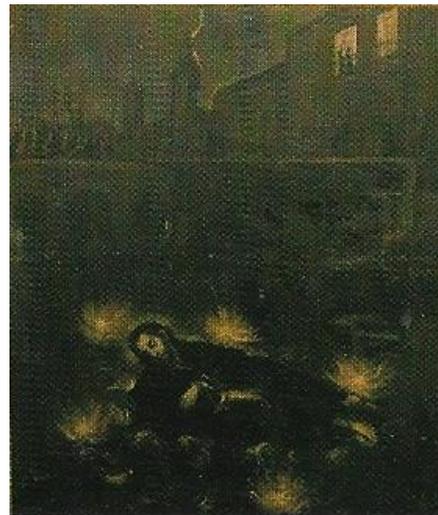
**Img. 74** Miguel Jerónimo Zendejas, *El hallazgo del cadáver de san Juan Nepomuceno*, 1790, capilla de san Juan Nepomuceno, Catedral de Puebla.



**Img. 75** Miguel Jerónimo Zendejas, *El hallazgo del cadáver de san Juan Nepomuceno*, ca. 1780, Parroquia de san José, Puebla.



**Img, 76** Miguel Jerónimo Zendejas, *El hallazgo del cadáver de san Juan Nepomuceno*, 1792, capilla de san Juan Nepomuceno, Templo de la Concordia, Puebla.



**Img. 77** Miguel Jerónimo Zendejas, *El hallazgo del cadáver de san Juan Nepomuceno*, 1808, capilla de san Juan Nepomuceno, Templo de Santo Domingo, Puebla.



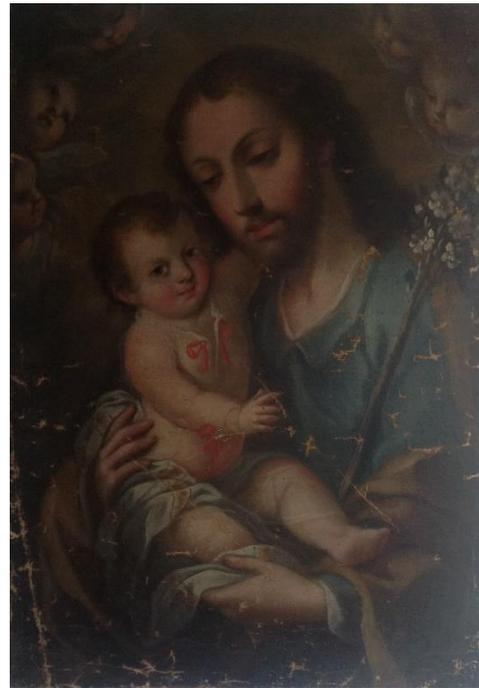
**Img. 78** Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, segunda mitad del siglo XVIII, colección particular.



**Img. 79** Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, segunda mitad del siglo XVIII, colección particular.



**Img. 80** Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, segunda mitad del siglo XVIII, colección particular,



**Img. 81** Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, segunda mitad del siglo XVIII, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla.



**Img, 82** Luis Caro de Ayala, *Alegoría del triunfo de la Inmaculada Concepción*, 1781, Templo de San Francisco, Puebla.



**Img. 82b** Luis Caro de Ayala, *Patrimonio Seraphico*, 1781, Templo de San Francisco, Puebla.



Img. 83 Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Escenas del beato Sebastián de Aparicio*, ca. 1790, Capilla del beato Sebastián de Aparicio, Templo de San Francisco, Puebla.



**Img. 84** Miguel Jerónimo Zendejas, *La elevación del Sebastián de Aparicio a los altares*, ca. 1790, Capilla del beato Sebastián de Aparicio, Templo de san Francisco, Puebla.



## **CAPÍTULO 3.**

### **LA BÓVEDA DEL CORO DE SANTA ROSA (1758)**

### 3.1 Breve historia del convento: bajo la mirada del obispo

El monasterio de Santa Rosa tuvo su origen el año de 1683,<sup>499</sup> cuando el fraile dominico Bernardo de Andía inauguró el beaterio dominico de Santa Inés gracias al caudal que recibió como herencia por parte de Mateo de Ledezma.<sup>500</sup> Este dinero se administró a través de una cofradía cuyo patronato fue aprobado en Roma mediante un Breve Apostólico de Clemente XII. Si bien el beaterio comenzó a funcionar desde 1683, fue hasta el año de 1688 que contó con la aprobación del Virrey y, principalmente, del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. Según la opinión de Sor María de Cristo, la tardanza del aval episcopal pudo deberse a que el proyecto, planteado al rey desde 1678, no se consideró viable hasta comprobar su óptimo funcionamiento, cinco años después de abierto.<sup>501</sup> A pesar de que la aprobación episcopal no fue inmediata, Fernández de Santa Cruz apoyó notablemente al beaterio.

A los pocos años de instituida la casa de Santa Inés, quedó bastante pobre y reducida para las necesidades de las oblatas. Para remediar dicha penuria, y abrigando el deseo de que en un futuro el beaterio se convirtiera en convento de religiosas dominicas, el capitán don Miguel Raboso de la Plaza consiguió comenzar la edificación de un convento en forma,<sup>502</sup> cuya ubicación se encontraría en la calle que va del convento dominico de Santa Catarina al convento dieguino de San Antonio. Fue justo en este tránsito cuando el beaterio mudó de advocación. Ante la existencia de un convento previo dedicado a Santa Inés, se tuvo la idea de dedicar el nuevo establecimiento a la Santa limeña Rosa de Santa María,<sup>503</sup> quien, para el reciente año de 1671, había sido canonizada y proclamada como patrona de América por Clemente X.

---

<sup>499</sup> Cabe destacar que, para este año, la ciudad de Puebla ya contaba con los conventos de Santa Catarina, la Inmaculada Concepción, San Jerónimo, Santa Teresa, Santa Clara, la Santísima Trinidad, Santa Inés y el recogimiento de Santa María Egipciaca, posterior convento de Santa Mónica.

<sup>500</sup> Manuel Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, tomo 2 (México: Imprenta Labor, 1931), 542.

<sup>501</sup> Fray Esteban Arroyo González y Sor María de Cristo Santos Morales, *Monasterio de Santa Rosa de Lima, Puebla de los Ángeles* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1992), 12-15.

<sup>502</sup> Rosalva Loreto López, *El convento de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles, baluarte del criollismo novohispano* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1997), 14-15.

<sup>503</sup> Loreto, *El convento*, 12.

Hay que destacar que la santa perulera tuvo un papel fundamental en la configuración identitaria de los americanos, ya que, como ha estudiado Ramón Mujica,<sup>504</sup> su canonización se volvió el anuncio de una nueva “edad espiritual” en las Indias, la cual dignificaba a sus nativos y los perfilaba con la madurez suficiente para alcanzar la santidad. Esta situación resulta sumamente interesante si tomamos en cuenta que, en el futuro convento de Santa Rosa, florecerían las virtudes de una mujer que, aparentemente, se intentó elevar a los altares: sor María Ana Águeda de San Ignacio. Desde la dedicatoria que hace el jesuita José Bellido a la biografía de María Ana Águeda, se establece un parangón entre la flor limeña y la monja poblana, mencionando que esta última es fiel retrato y trasunto de la santa, al punto de poder confundirse la “original” con la “copia”. Entre las similitudes, sobresale el que ambas mujeres definieron su vocación religiosa en una edad precoz, así como su inclinación por la penitencia y el sacrificio corporal. En este último aspecto, el biógrafo menciona que, a imitación de Santa Rosa, sor María Ana se colgaba de los cabellos suspendida en el aire, al igual que utilizaba cilicios sumamente apretados que desgarraban particularmente sus carnes.<sup>505</sup> Aunque parece que la causa nunca se abrió, puede intuirse que los promotores de la imagen de sor María buscaron en determinado momento construir a la Rosa novohispana, florecida en los huertos de la Angelópolis.

Durante la primera reestructuración del recogimiento, el dinero escaseó a causa de la muerte de Miguel Raboso. Tanto la viuda como la hija del capitán alegaron carecer de fondos para continuar con el proyecto del convento y maquinaron la idea de disolver la comunidad, poniendo en venta pública el inconcluso edificio.<sup>506</sup> Al enterarse de esto las beatas, recurrieron al patrocinio del obispo Fernández de Santa Cruz, quien colaboró económicamente con 4,000 pesos para que continuase la construcción del futuro convento.<sup>507</sup> Sin embargo, el dinero no fue suficiente y la presión de la familia Raboso llegó al grado que se decidió retirarles el título y beneficios que poseían como fundadores y patronos del

---

<sup>504</sup> Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 263.

<sup>505</sup> José Bellido, *Vida de la V. M. R. M. María Anna Agueda de San Ignacio, primera priora del Religiosísimo Convento de Dominicas Recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles* (México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758), 3-5.

<sup>506</sup> Loreto, *El convento*, 18.

<sup>507</sup> Fernández, *Historia de la fundación*, 543.

beaterio. El obispo se involucró inmediatamente en el conflicto legal, solicitándoles a los frailes dominicos los títulos de patronato de la familia Raboso, mismos en los que se establecían las obligaciones jurídicas que tenían sobre el beaterio; desafortunadamente, los religiosos nunca lograron comprometer el patronazgo de manera escrita.<sup>508</sup>

Ante la situación de desamparo vivido por las beatas, Fernández de Santa Cruz decidió tomar por causa propia la finalización del convento, apoyando la construcción con su propio caudal. El obispo prometió a las beatas la conclusión del edificio para la fiesta de Santa Rosa; dicha sentencia le daba un tiempo de cuatro meses para inaugurar el establecimiento. Según las crónicas, el obispo

[...] no solo aportó muchos reales, abundancia de arquitectos y prontitud de materiales, sino que iba todas las tardes a ver la obra y animar a los oficiales. Es más, a fin de que aventajaran los carpinteros a realizar puertas y ventanas les mandó que fueran a hacerlas en su propio palacio, lo que no hizo con las mónicas fundadas por él.<sup>509</sup>

En una misiva dirigida a la madre María de la Encarnación, presidenta del beaterio de Santa Rosa, con fecha del 26 de junio, Fernández de Santa Cruz informaba lo siguiente:

Hija mía esta semana quedaron todas las celdas enladrilladas y la cerca va a toda prisa, así como las rejas del locutorio y choro y al mismo tiempo se ha comprado madera para hacer puertas y ventanas, presto saldreis del purgatorio en el que viven.<sup>510</sup>

Al parecer, el obispo reunió esfuerzos de sus cercanos para poder cumplir su promesa, prueba de ello es la noticia de que la enfermería y la botica fueron obsequio del canónigo Antonio Nogales.<sup>511</sup> Tal como se había prefigurado, en las vísperas de la fiesta de Santa Rosa del año

---

<sup>508</sup> Loreto, *El convento*, 18.

<sup>509</sup> Loreto, *El convento*, 19.

<sup>510</sup> Carta del obispo Manuel de Santa Cruz a la Madre María de la Encarnación, presidenta del beaterio de Santa Rosa, 26 de junio de 1697. Citado en Loreto, *El convento*, 19.

<sup>511</sup> Arroyo, *Monasterio*, 33.

1697, Fernández de Santa Cruz entregó al beaterio su nueva casa, aún sin Iglesia. Manuel Fernández de Echeverría y Veytia juzga que, de no haber sido por la muerte del prelado en febrero de 1699, el mismo Santa Cruz hubiera concluido el templo.<sup>512</sup> Esta primera historia nos permite entender cómo, desde sus orígenes, el cenobio de Santa Rosa dependió materialmente de la figura del obispo, quien, al observar cómo los protectores del convento desconocieron sus obligaciones, decidió tomar la empresa por propia. Amén de esto, cabe destacar que la figura de Manuel Fernández de Santa Cruz, alabada desde su periodo por los progresos materiales y espirituales que consiguió durante su gobierno, sirvió –junto con la de Juan de Palafox– como modelo para los futuros obispos angelopolitanos.

Si bien el asunto de la edificación material se logró gracias a la intervención del obispo, la erección del beaterio en convento de monjas seguía siendo un tema inconcluso. Los dominicos poblanos no quitaban el dedo del renglón en cuanto al deseo de establecer el primer claustro dedicado a Santa Rosa de Lima. Estando en Madrid, fray Francisco Castro, fraile del convento angelopolitano de Santo Domingo, pidió al rey la fundación definitiva del cenobio de monjas de Santa Rosa. Felipe V respondió con una Real Cédula, fechada en 1701, en la que sentenció que el beaterio debía mantenerse bajo esa misma figura. En 1707, los dominicos elevaron una nueva súplica al monarca, quien ratificó su anterior mandato, ordenando que el beaterio fuera administrado por el clero secular, es decir, que pasara a la jurisdicción episcopal.<sup>513</sup> Si bien la decisión de Felipe V pudo haber estado sustentada en frenar la insistencia de los dominicos para convertir el beaterio en un convento, también vale la pena recordar que una de las políticas más importantes de los borbones fue la de restar fuerza al clero regular, fortaleciendo así al poder episcopal y, con ello, el Regio Patronato Indiano. En el cambio de jurisdicción del beaterio se pueden vislumbrar las políticas de secularización de los espacios religiosos, mismas que habían sido comenzadas en la Angelópolis casi setenta años atrás con el obispo Juan de Palafox y Mendoza y que serían fortalecidas, en 1743, bajo el mandato del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu.

---

<sup>512</sup> Fernández, *Historia de la fundación*, 543.

<sup>513</sup> Arroyo, *Monasterio*, 42-43.

Con el fin de que la real orden se ejecutara, el rey escribió al obispo Pedro Nogales Dávila, en ese entonces electo prelado de la diócesis de Puebla, para que el beaterio fuera administrado por los seculares. El día 19 de noviembre de 1708, Nogales Dávila, acompañado del notario José Zetina, visitó a las beatas para notificarles la decisión del monarca, haciéndoles saber que desde ese momento estaban bajo la jurisdicción episcopal. Después de la lectura de las Reales Cédulas y conforme al consejo de los frailes dominicos, las religiosas manifestaron su aceptación frente al obispo. Sin embargo, este fue el comienzo de una serie de conflictos que se desataron dentro de la misma comunidad.

Las religiosas se dividieron en dos bandos: las que aceptaron el patrocinio episcopal y las que se mantuvieron fieles a sus raíces dominicas. Con el fin de generar concordia, Nogales Dávila decidió nombrar prelada de la fundación a Margarita de la Encarnación, beata partidaria de la protección del obispo. Con esta decisión lo único que se logró fue radicalizar la posición de las religiosas rebeldes, quienes reconocieron en este acto una falta a las reglas bajo las que se habían constituido, ya que Bernardo de Andía había estipulado que la elección de prelada debía de ejecutarse bajo votación de las beatas. Las partidarias de los dominicos tomaron revancha frente a este acto, mandando un informe a la Corte para que el beaterio no se consolidara como convento.<sup>514</sup>

El encono entre ambas partes molestó notablemente al obispo, quien prohibió la entrada de nuevas postulantes a la recolección, esto con el fin de que, al pasar de los años, el beaterio se extinguiera. Fue hasta 1714 que la rígida posición de Nogales Dávila se ablandó, esto gracias a la intercesión del obispo de Valladolid, Felipe Ignacio Trujillo, y del superior del convento de Santo Domingo, quienes solicitaron al obispo que aceptara a María Ana de Aguilar dentro de Santa Rosa. La posición de Nogales Dávila fue modificándose con el tiempo, pasando de una política conciliatoria a tener un afecto por el beaterio, disponiendo que los presbíteros les ofrecieran de 6 a 8 misas en tiempo ordinario y de 25 a 30 en las fiestas solemnes. Así mismo, el obispo promovió que, a la muerte de alguna de las religiosas, el cabildo catedralicio, los párrocos de la ciudad y los capellanes de conventos asistieran a los funerales. Al final de su periodo episcopal, Nogales Dávila se encariñó con la comunidad de

---

<sup>514</sup> Arroyo, *Monasterio*, 44.

Santa Rosa, como prueba de ello, se sabe que a su muerte –acaecida en 1722– mandó que su corazón fuera sepultado en el coro del beaterio.<sup>515</sup>

Una de las principales atenciones que Nogales Dávila tuvo con el beaterio fue la de conseguir los mejores asistentes espirituales para la comunidad. Como parte del cambio de jurisdicción en el establecimiento, el obispo prohibió terminantemente que los frailes dominicos administraran los sacramentos a las beatas. A fin de compensar esta separación, designó a los presbíteros más capaces de la ciudad para que se hicieran cargo de la dirección espiritual de las religiosas. El primer capellán que el obispo confirió a las monjas fue el reconocido Martín Vallarta,<sup>516</sup> sacerdote que dio cátedra en el seminario y que escribió varios tratados en torno a la eucaristía y a los siete príncipes, además de ser el autor de varias biografías de las beatas de Santa Rosa. Después de su muerte, tomó el cargo de capellán Juan Torres de Guevara,<sup>517</sup> personaje importante para la historia del futuro convento, ya que gracias a él entraría como beata María Ana Águeda de San Ignacio, primera priora del convento de Santa Rosa y personaje clave para la reestructuración espiritual y material de la comunidad, proceso dentro del cual se comprende la decoración del coro del convento.

### *3.1.1 La primera priora del convento de Santa Rosa*

El 26 de noviembre de 1714, a la edad de 19 años, María Ana de la Cruz hizo su entrada al beaterio de Santa Rosa.<sup>518</sup> Si bien la doncella había deseado desde antes ingresar a la comunidad, las molestias del obispo Nogales con las beatas no lo habían permitido.<sup>519</sup> Hay que recordar que justo ese año el obispo permitió nuevamente el ingreso de una novicia, presionado por el obispo de Valladolid y el superior de los dominicos. Juan de Torres, confesor de la comunidad de Santa Rosa y de María Ana, debió tomar esta apertura como la oportunidad perfecta para que su hija espiritual pudiera entrar al beaterio. El acceso debió

---

<sup>515</sup> Arroyo, *Monasterio*, 45.

<sup>516</sup> Arroyo, *Monasterio*, 44.

<sup>517</sup> Arroyo, *Monasterio*, 75-76.

<sup>518</sup> Bellido, *Vida*, 54.

<sup>519</sup> Bellido, *Vida*, 50.

haberse solicitado al entonces capellán Martín Vallarta, quien, se sabe, tenía buena relación con Torres, mismo que debió haber elevado la súplica al obispo Nogales Dávila.

Es pertinente destacar que cuando María Ana Águeda de San Ignacio –nombre que adoptó como beata– entró a Santa Rosa, la comunidad seguía dividida entre las partidarias de la orden dominica y las partidarias del obispo. María Ana, como era lógico pensar, fue simpatizante del patrocinio episcopal,<sup>520</sup> probable razón por la cual logró colarse en diversos puestos a pesar de los roces que tuvo con otras religiosas. Dentro del beaterio se desempeñó en los oficios de enfermera, tornera, maestra de novicias, procuradora y secretaria. Justo cuando se encontraba en este puesto recibió la visita del que había sido su segundo confesor: Juan Ignacio de Uribe, sacerdote de la Compañía de Jesús.<sup>521</sup>

La historia entre estos dos personajes comenzó cuando María Ana, que en ese entonces contaba con 15 años, entró al templo de San Ildefonso buscando un nuevo confesor, ya que el que tenía anteriormente había muerto. Justo en ese momento, Juan Ignacio de Uribe –quien en ese momento se encontraba en el colegio de San Ildefonso impartiendo la cátedra de filosofía– accedió a confesarla. Desde ese primer encuentro el jesuita procuró convertirse en su director espiritual.<sup>522</sup> Posteriormente, la necesidad de graduar a sus alumnos hizo que Uribe se mudara a la Ciudad de México, no sin antes encargar a María Ana con el presbítero Juan de Torres, quien, como ya se ha visto, fungió como su confesor y fue el responsable de la entrada de María Ana a Santa Rosa.<sup>523</sup>

Juan Ignacio de Uribe regresó a Puebla el año de 1726, ya que había sido nombrado procurador de la Compañía de Jesús, razón por la cual viajó a Madrid y a Roma. De camino para embarcarse en el puerto de Veracruz, el sacerdote decidió visitar en Puebla a su hija espiritual, ahora convertida en beata. Durante el encuentro sostenido entre María Ana y el jesuita, este le ofreció que le hiciera algún encargo. Posteriormente la religiosa pidió que le

---

<sup>520</sup> Bellido, *Vida*, 61.

<sup>521</sup> Bellido, *Vida*, 74.

<sup>522</sup> Bellido, *Vida*, 42.

<sup>523</sup> Bellido, *Vida*, 46.

consiguiera los permisos y aprobaciones necesarias para elevar al beaterio de Santa Rosa a convento de monjas. El sacerdote accedió a la súplica y con ella se encaminó hacia Madrid.<sup>524</sup>

El proceso de aceptación en la corte madrileña –en apariencia– fue largo, aunque definitivamente fructífero. Después de que el Rey solicitara a “el Virrey y el Obispo y los Cabildos Eclesiásticos y Secular y comunidades de la referida de la Puebla” su parecer en torno a la transformación del beaterio, decidió aprobar la fundación del convento, llegando a la ciudad la Cédula Real que así lo dictaba el año de 1736.<sup>525</sup> En cuanto a las aprobaciones papales, el padre Uribe procedió amparado por el eminente cardenal jesuita Álvaro Cienfuegos,<sup>526</sup> quien había sido promovido a ese cargo en 1720 gracias a las peticiones y esfuerzos de Felipe V.<sup>527</sup> Según las crónicas, Cienfuegos adoptó el proyecto del convento de Santa Rosa con entusiasmo, convirtiéndose en procurador de dicha causa. Presentó el memorial con la petición al Papa Clemente XII, quien lo mandó a la Congregación de Obispos y Regulares. La primera respuesta fue negativa, no obstante, Cienfuegos hizo una segunda instancia, esta vez, amparado por la Cédula en la que Felipe V aprobaba la fundación. Esta última carta resultó contundente para la Congregación, lográndose aprobar canónicamente la fundación del convento de Santa Rosa en 1739. La bula de erección viajó a Madrid, lugar donde fue recibida por Uribe y remitida a sor María Ana Águeda de San Ignacio.<sup>528</sup>

El día 3 de julio de 1740 llegó la bula papal al claustro de Santa Rosa,<sup>529</sup> misma en la que se ratificaba la decisión de que la nueva institución quedaba sujeta a la “silla apostólica”, cuya representación recaía inmediatamente en el obispo y, en caso de sede vacante, en un provisor elegido por el capítulo.<sup>530</sup> Con las disposiciones romanas no solamente se daba comienzo el convento de monjas, sino que se daba el último golpe a favor de la administración secular del beaterio. Con este movimiento se ratificaba el poder episcopal

---

<sup>524</sup> Bellido, *Vida*, 94.

<sup>525</sup> Loreto, *El convento*, 24.

<sup>526</sup> Bellido, *Vida*, 95.

<sup>527</sup> Ángel Santos Hernández, *La Compañía de Jesús y las dignidades eclesiásticas*, tomo 1 (Madrid: Universidad Pontificia, 1998), 184.

<sup>528</sup> Bellido, *Vida*, 95.

<sup>529</sup> Loreto, *El convento*, 26.

<sup>530</sup> Bellido, *Vida*, 96.

sobre Santa Rosa, mismo que históricamente se había ejercido desde su construcción finalizada por Manuel Fernández de Santa Cruz, hasta su adhesión episcopal por órdenes de Felipe V y empeño de Pablo Nogales Dávila. Con la bula de Clemente XII se logró el reconocimiento papal a las instrucciones del rey.

A 12 días del mismo mes de julio, profesaron solemnemente “las rosas” ante el deán de la Catedral, Diego Felipe Gómez de Ángulo,<sup>531</sup> esto a falta de la presencia del obispo Pedro González García, quien nunca pudo tomar posesión de la mitra angelopolitana. El evento llenó de tanta dicha a la ciudad que, por razones de seguridad, se tuvo que llevar a cabo a puerta cerrada. Cabe destacar que ese mismo día se dedicó el templo, el cual recientemente se había concluido.<sup>532</sup> Como un reconocimiento a su fundamental labor para la fundación del convento, Sor María Ana Águeda de San Ignacio fue votada como primera superiora de Santa Rosa el 10 de febrero de 1741.<sup>533</sup> Hasta este momento parecía que prácticamente todo estaba concluido: el beaterio había sido elevado a categoría de convento, su templo se había terminado y dedicado y la comunidad tenía una primera superiora que regulara la vida religiosa. Lo único que faltaba es que llegara el primer príncipe episcopal que administrara y ayudara a los progresos del nuevo monasterio, conforme a la voluntad papal. Esto no sucedió sino hasta el 14 de agosto de 1743, cuando hizo su entrada triunfal en la ciudad de Puebla el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, singular protector de las rosas.

### *3.1.2 El obispo Abreu y su relación con el convento de Santa Rosa*

La llegada del obispo canario, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, a la diócesis poblana significó el progreso del convento de Santa Rosa desde diversas ópticas, principalmente, en mejoras materiales. En este punto vale la pena preguntarse ¿por qué Santa Rosa se convirtió en el convento predilecto del obispo? Para entender el particular patrocinio episcopal que ofreció este prelado al convento santarosino, es necesario desentrañar algunas circunstancias, sobre todo en torno a la imagen política, que le ofrecía dicha relación.

---

<sup>531</sup> Loreto, *El convento*, 28.

<sup>532</sup> Bellido, *Vida*, 97.

<sup>533</sup> Bellido, *Vida*, 107.

En primer lugar, sobresale la evidente característica de que Santa Rosa era el monasterio de más reciente creación en el obispado y que, desde su erección bajo esta figura apenas tres años antes de la llegada de Álvarez Abreu, no había contado con ningún mitrado que ejerciese su obligado patrocinio. Hay que recordar que el anterior obispo electo, Pedro González García, nunca pudo embarcarse hacia la Nueva España. Por esta razón, Santa Rosa se le presentaba al obispo como un novedoso emplazamiento cuya historia –ya como convento– apenas comenzaba a escribirse, mostrándose así como la oportunidad perfecta para dejar su huella pastoral en torno a los quehaceres de la vida conventual femenina. Al ser una fundación nueva, la importancia que esta alcanzara sería un reflejo absoluto de la prolija obra del obispo, privilegio que otras clausuras –al contar con una historia y una serie de concesiones históricas obtenidas gracias a otros prelados y personajes ilustres– no le ofrecían. El monasterio, necesitado de un primer padre que lo asistiese, se convirtió en un importante proyecto de la obra espiritual y material de un obispo que, como se ha estudiado en otras ocasiones, se preocupó de manera extraordinaria por dejar rastros tangibles tanto de su presencia como de su legado.<sup>534</sup>

Por otra parte, la advocación de Santa Rosa también representaba al poder civil angelopolitano: desde el año de 1673, el cabildo civil de Puebla había nombrado a Santa Rosa de Santa María como patrona de la ciudad debido a una Real Cédula en donde la reina Mariana de Austria dictaba que en todas las diócesis de la Nueva España se celebrara la fiesta de la Santa con presencia del cabildo y las autoridades. En este tenor, el gobierno angelopolitano no sólo decidió acatar las órdenes de la regenta, sino que inscribió a la santa dentro de la numerosa lista de sus patronos, destinando 25 pesos de oro común para la fiesta de la santa, misma que, por acuerdo del cabildo, se celebraría en el Convento de Santo Domingo.<sup>535</sup>

Es probable que dentro de estas celebraciones se enmarque la factura del enorme cuadro de los desposorios de Santa Rosa de Lima que se encuentra en el mismo templo

---

<sup>534</sup> Para un estudio más preciso sobre este tema, consultar Amador, “Relaciones artísticas”, 342-365.

<sup>535</sup> Archivo General Municipal de Puebla (en adelante AGMP), *Libro de Patronatos*, fojas 96 f.- 99 f.

dominico<sup>536</sup> y que ha sido atribuido, concluyentemente, a Diego de Borgraf, aunque no debe rechazarse una probable autoría por parte de Gaspar Conrrado. El cuadro no sólo inmortaliza a la santa perulera en uno de los pasajes más emblemáticos de su vida, sino que también celebra su origen americano al plasmar a un indígena –representación del cuarto contenente– quien funge como vidente de la escena al tiempo que sostiene el escudo de la Ciudad de los Reyes (Lima). Con esta representación se muestra a la América orgullosa que testimonió la santidad de Rosa –cuyas virtudes florecieron en su suelo– imagen ideal para conmemorar el patrocinio de la santa sobre Puebla, también llamada “Toledo de las Indias”.

La celebración se siguió dando según lo estipulado hasta el año de 1748, cuando el obispo Álvarez de Abreu, a petición de Sor María Ana Águeda de San Ignacio, solicitó al cabildo que la fiesta de la santa se trasladase del convento de Santo Domingo al convento de Santa Rosa por considerarse más pertinente y porque la fundación ya contaba con una iglesia consagrada a dicha Santa. El cabildo aprobó la solicitud y con ello la dotación de 25 pesos pasó al establecimiento de las Rosas.<sup>537</sup> Este movimiento no sólo significó una mayor proyección del convento, mismo que cada primero de septiembre recibía a las autoridades civiles y eclesiásticas con el fin de celebrar a su tutelar. También representaba un golpe simbólico a los dominicos, quienes llevaban a cabo la importante celebración. Si bien – aparentemente– el superior de la orden no tuvo inconveniente en el cambio de sede, con este acto el obispo lograba llevar la fiesta de un espacio regular a uno de jurisdicción secular, ello en consonancia con las políticas de secularización que habían afectado los intereses de la orden de Santo Domingo. Todo esto gestado bajo la imagen de una santa que, ya desde finales del siglo XVII, había sido promovida por el clero criollo y avalada por la monarquía.

Una razón más del estrecho vínculo entre el obispo Álvarez de Abreu y el convento de Santa Rosa puede residir en la devoción que el prelado tuvo por la santa. Gracias a algunos testimonios artísticos se puede evidenciar dicha devoción, tal como lo prueban la escultura de marfil de la santa, la cual fue traída por el obispo a Puebla y es mencionada en sus expolios (1764), así como una pequeña lamina con su imagen: dichas piezas se encontraban en el

---

<sup>536</sup> Agradezco a Jaime Cuadriello el haberme sugerido la idea.

<sup>537</sup> AGMP, *Libro de Patronatos*, fojas 99 f.- 103 f.

palacio episcopal.<sup>538</sup> Como parte de la donación que hizo a la fundación del Mayorazgo de la Regalía, mismo que compartía con su hermano, se cita que para el oratorio familiar mandó “una cruz de cristal con cantoneras de oro y pie de plata en que está incluso un hueso de la rodilla de Santa Rosa de Lima con su auténtica”.<sup>539</sup> La devoción del obispo por la santa peruana, aparentemente, fue tan grande, que incluso consiguió una reliquia suya que donó a su Mayorazgo. Desde la descripción del mismo relicario que la contenía quedaba patente su importancia.

Otra de las pruebas o testimonios artísticos que dan fe de la devoción del obispo queda patente en el gran lienzo de *La erección de esta Santa Iglesia* (1750) (**img. 85**), obra realizada por el pintor Luis Berrueco para el muro sur de la sacristía de la Catedral de Puebla, presumiblemente por encargo de Álvarez de Abreu. En dicha obra, como he analizado anteriormente,<sup>540</sup> el cabildo catedralicio junto a los obispos Julián Garcés, Juan de Palafox y Mendoza y Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, se ponen bajo el manto de la Inmaculada Concepción, patrona de la catedral angelopolitana. Auxiliando en esta tarea, se encuentran varios santos que ayudan a desplegar la capa de la Virgen: San Miguel Arcángel y San José en calidad de patronos principales de la ciudad; San Pedro y San Pablo como príncipes de la Iglesia y presencia del ministerio episcopal y, en los extremos, Santiago y Santa Rosa de Lima, patronos de España y América respectivamente. Si bien dentro del discurso pictórico se hacía necesaria la presencia de la santa peruana, lo cierto es que también esto puede ser un guiño no sólo a las devociones particulares del obispo, sino a una forma de materializar la memoria del convento predilecto del prelado en un espacio eminentemente episcopal.

Muy probablemente, el manifiesto artístico más enigmático e interesante en torno a la personal devoción del obispo por Santa Rosa sea el bello cuadro que se conserva en las bodegas de la Catedral de Puebla, encontrado por Pablo Amador Marrero. El mencionado lienzo que representa a Santa Rosa se encuentra signado por el afamado pintor Luca Giordano

---

<sup>538</sup> Agradezco el dato a Pablo Francisco Amador Marrero.

<sup>539</sup> Pablo 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), 361.

<sup>540</sup> Andrade, “José Patriarca”, 29-31.

(**img. 86**), localizándose otro de sus originales múltiples en la Academia de San Fernando en Madrid. Esta obra pudo haber llegado por manos del mismo Álvarez de Abreu a su llegada como obispo, como lo sugiere el grabado que el prelado mandó a hacer y el cual copia idénticamente al cuadro (**img. 87**). La estampa presenta la siguiente inscripción:

STA. ROSA DE STA. MARIA

El Yllmo. Sr. Arzobispo Obispo, &et Concede, 40 dias de indulgencia por cada  
Ave María, q' se rezare ante esta Sta. Ymagen.  
en la Puebla año de 1747.

Mediante este grabado, el obispo no sólo fomentaba la devoción a la santa gracias a la concesión de indulgencias, sino que, además, debido al carácter reproducible de la estampa, el obispo propagó la imagen artística que tenía de Santa Rosa, haciendo gala de su gusto personal mediante la promoción de un modelo artístico, cuyos orígenes estaban fincados en un artista italiano que había trabajado en notables obras para la corona española, como es el caso de los frescos del Palacio del Buen Retiro, Aranjuez y El Escorial.<sup>541</sup> Cuestión aparte, como se ha mencionado, la forma de pintar de Zendejas que fue comparada, a principios del siglo XIX, con la de este célebre artista. A través del cuadro proveniente de España y de su reproducción mediante el grabado, Álvarez de Abreu hacía una declaración de principios y del gusto artístico que traía por su formación europea, mismo que se vio reflejado tanto en las obras por él encargadas como en los artistas que contrató para ejecutar dichas empresas. La adaptación del prelado al medio artístico y la de los artistas a las preferencias del obispo, son una prueba más de que las tendencias estéticas de España y Nueva España no se encontraban tan lejanas.

En el caso de la estampa aquí analizada, cabe destacar que los encargados de traducir el lienzo al papel fueron el pintor José Gregorio Lara, uno de los maestros de Miguel Jerónimo Zendejas, y el grabador José de Nava, quien capitalizó los trabajos más importantes del buril en la Angelópolis de la segunda mitad del siglo XVIII, trabajando con Zendejas en

---

<sup>541</sup> Para más información de Luca Giordano, consultar Andrés Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado* (España: Museo Nacional del Prado, 2017).

varios encargos de los cuales se hablará más adelante. A través de sus firmas, Nava y Lara dejaron claro el papel que a cada uno le correspondió: Nava utilizó la abreviatura *sc.* que significa “esculpió”, misma que alude a la tarea de retirar el material de la plancha y con esto generar un relieve que, al momento de entintarse, genera la impresión. Por su parte, Lara firmó con el verbo latino *del.* que significa “delineó”, con ello hacía gala de su notable dibujo, uno de los medios bajo los cuales se había argumentado la nobleza de la pintura. Con esta aclaración, Lara dejaba constancia de su parte en el proceso de creación de la estampa mediante su fino manejo del dibujo, con el cual logró trasladar magníficamente la composición de Luca Giordano al papel. Es importante señalar que la copia de artistas afamados generaba prestigio en el pintor que las reproducía.

En suma, todas las circunstancias enunciadas anteriormente favorecieron la proximidad del obispo con el convento de las Rosas. Esta relación debió hacerse más profunda con la convivencia frecuente que Álvarez de Abreu estableció con las monjas. En el sermón fúnebre *El corazón de las Rosas*, Joseph Isidro Montaña reseñó brevemente la familiaridad y cercanía que existió entre el prelado y el convento:

En aquel convento asistía a todos tiempos, consolando con sus afables presencias a aquellas esposas de Christo, retiradas del mundo. Y aunque es verdad, que á todos los Conventos de su Filiación atendió con afecto de Padre, frequentándolos en sus públicas funciones, y aún fuera de ellas, socorriendo a las Monjas necesitadas, y procurando su dirección con aquella suavidad que corresponde á tan delicada, y preciosa parte del Rebaño Christiano; pero singularizó notoriamente su afecto con el de Santa Rosa, pues se dignó regirlo por su misma Ilustrísima Persona, como Delegado de su Santidad, y a él se retiraba con más frecuencia, ya á celebrar las Pasquas, ya á desahogar el afán de sus Pastorales tareas, ya a esforzar su espíritu con el buen exemplo, y santas conversaciones de aquellas exemplares recoletas [...].<sup>542</sup>

---

<sup>542</sup> José Isidro Montaña, *El corazón de las Rosas sepultado entre fragancias. Relación poética de las solemnes funerales exequias que para sepultar el corazón del Illmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo de la Ciudad de Puebla de los Angeles en la América, celebró en el Convento de Santa Rosa peruana su noble, y reconocida familia* (Puebla: Imprenta del Real Colegio de San Ignacio, 1765), 10.

En estas líneas se establecen varios puntos que confirman lo anteriormente dicho: en primer lugar, la preferencia del obispo por el convento de Santa Rosa a causa de su jurisdicción episcopal, misma que le confería poder y responsabilidades sobre el convento. En segundo lugar, el espacio conventual le sirvió como una especie de oasis al cual acudía a descansar y a meditar alejado de la vida del siglo y de la presión propia de su trabajo. Cabe destacar que la designación de un espacio de retiro por parte de los obispos era ya toda una tradición, por ejemplo, se sabe que Juan de Palafox y Mendoza pasaba varias temporadas tanto en el claustro de los carmelitas descalzos de Puebla como en el santuario de San Miguel del Milagro en Tlaxcala;<sup>543</sup> Domingo Pantaleón, probablemente en aras de imitar a su antecesor y protector, se refugiaba en el convento de Santa Rosa. La frecuencia con la que visitaba el convento debió haber generado estrechos lazos entre el prelado y la comunidad, ya que, como dice el texto, fortalecía su espíritu a través de las pláticas que sostenía con las religiosas.

Si bien el obispo generó vínculos con varias de las monjas del recinto, es necesario remarcar la especial cercanía que mantuvo con sor María Ana Águeda de San Ignacio. Se sabe que el obispo la tenía en muy alta estima y reconocía sus virtudes, prueba de ello se muestra en las cinco reelecciones que la religiosa tuvo como priora del convento, mismas que eran propuestas por el obispo en calidad de “Delegado de su Santidad”.<sup>544</sup> También, se tiene registro del enorme impacto que le causó al prelado la muerte de Sor María Ana. Transcribo lo relatado en la biografía de la monja por ser un testimonio que comprueba las relaciones entre el obispo y la superiora:

Murió la Sierva de Dios Madre María Anna de San Ignacio; y como era mucha lamestimación, y aprecio, que hacía de ella el Illmo. Señor Arzobispo Obispo Dr. D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, por el alto concepto que avía formado de su gran virtud, y amabilísima Santidad. Se pensó el prevenirlos con tiempo, para que no le cogiera de susto el grave pesar, que se conocía avía de tener con tal fatal successo. Un Señor Cura de los Familiares passo a verlo antes de la muerte, y como a las primeras prevencionales lo reconociese muy conturbado, haciéndose cargo del

---

<sup>543</sup> Antonio Rubial García, “Juan de Palafox, promotor de prodigios” en *De la Iglesia Indiana, Homenaje a Elsa Cecilia Frost* (México: UNAM, 2006), 119.

<sup>544</sup> Bellido, *Vida*, 112.

genio melancólico de su Illma. que solo oír doblar, se contrista, y así lo escusa por dictamen de los Medicos, que le tienen encargado procure divertirse para poder conservar la salud. Tomó el arbitrio de decirle, Señor vamos a Santa Isabel Cholula, que dista de dos leguas de la Puebla; porque quiero passe su Señoría Illma. unos dias y se divierta. Esso no, respondió promptamente, porque si mi Priora de muere, la he de honrar yo mismo, aunque me cueste la vida.<sup>545</sup>

A la muerte de la religiosa, el obispo, “en medio de las verdaderas demostraciones del grave dolor, que le causó la funesta noticia”,<sup>546</sup> procuró todo para que el entierro se dispusiera con la mayor solemnidad e importancia, asistiendo los cabildos eclesiásticos y civil, así como representantes de las distintas órdenes religiosas. El mismo obispo, junto al comerciante Mathias Grashuysen, costeó la caja de hoja de lata en la que se depositó el cuerpo de sor María Ana Águeda.<sup>547</sup>

Según Francisco de la Maza, en la sacristía del templo de Santa Rosa se encuentran dos retratos de religiosas dominicas firmados por Miguel Jerónimo Zendejas, uno de ellos con la imagen de sor María Ana Águeda de san Ignacio.<sup>548</sup> Actualmente, existe en dicho espacio un retrato de la monja mística, aunque no presenta la firma del pintor (**Img. 88**). La obra hecha después de su muerte –como lo enuncia la cartela– muestra a María Ana Águeda de cuerpo completo, con la mirada baja y posada en su breviario, sugiriendo que su profunda piedad le impide detener su oración para posar ante el pintor. Aunque en un primer análisis el cuadro no presenta el colorido de la obra de Zendejas, tampoco se puede descartar que haya salido de su pincel, todavía más si se compara con el grabado de la misma monja que fue burilado en la ciudad de México por Francisco Gutiérrez y que, según enuncia la misma estampa, fue realizado a partir de un dibujo hecho por el mismo Miguel Jerónimo Zendejas (**Img. 89**).<sup>549</sup> En dicha obra, el rostro de María Ana Águeda es exactamente idéntico al del retrato

---

<sup>545</sup> Bellido, *Vida*, 143-144.

<sup>546</sup> Bellido, *Vida*, 144.

<sup>547</sup> Bellido, *Vida*, 145.

<sup>548</sup> Francisco de la Maza, “Una pintura de la Ilustración mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, número 32 (1963), 43.

<sup>549</sup> El grabado se encuentra reproducido en Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España* (México: Ediciones Arte Mexicano, 1948), 221. En ese mismo libro se enuncia que tenía su taller en la calle de Tacuba (p. 490).

conservado en la sacristía de Santa Rosa. Los rasgos faciales de la monja distan de la idealización y, a través de su singularidad, muestran ser un retrato fiel, razón por la cual se puede plantear que, si Zendejas efectivamente realizó la pintura, el artista debió conocerla en vida, convirtiéndose, después de su muerte, en su retratista oficial.

Después del deceso, se redactaron varias publicaciones que seguían haciendo eco de la relación entre el obispo y la difunta monja. Probablemente, dichos escritos perseguían configurar a la monja como un modelo, sobre todo dentro del amplio campo de venerables poblanos, hecho que daría mayor prestigio y renombre a la fundación. El primero de estos textos son las *Justas y debidas honras que hicieron, y hacen sus propias obras, a la M. R. M. María Anna Agueda de S. Ignacio. Primera Priora y Fundadora del Convento de Religiosas Dominicanas de Santa Rosa de Santa María de la Puebla de los Ángeles...*, el cual contiene las exequias de la monja que fueron ejecutadas por el obispo. Este texto, publicado a costa del mismo Domingo Pantaleón, fue dedicado por las monjas a Sor Teresa de San José Abreu y Bertodano, religiosa del convento de Santo Domingo en Madrid y sobrina del mencionado obispo.<sup>550</sup> El otro libro que se publicó en torno a sor María fue la *Vida de la V. M. R. M. María Anna Agueda de S. Ignacio, primera priora del Religiosissimo Convento de Dominicanas Recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles*, escrito por el jesuita José Bellido y sacado a la luz por el obispo Álvarez de Abreu el año de 1758, fecha en la que Zendejas se encontraba firmando la bóveda del coro de Santa Rosa.

### **3.2 El patrocinio material**

Habiendo establecido los nexos entre el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y el convento de Santa Rosa, ahora toca acercarse al objeto de estudio mediante las mejoras materiales que dicho prelado promovió en el claustro e iglesia de las monjas. Como ya se ha apuntado, la iglesia se encontraba concluida a la llegada del obispo, mismo que la consagró el 14 de julio de 1748.<sup>551</sup> En uno de los sermones pronunciados para el entierro del corazón

---

<sup>550</sup> Amador, "Relaciones artísticas", 363.

<sup>551</sup> Fernández, *Historia de la fundación*, 547.

del obispo en el templo de Santa Rosa, José Valentín Romero enunció varias de las obras materiales que el obispo dejó en el convento:

[...] Dedicó en la vigilia de su vida a la mayor perfección de este Templo y Convento; *Vigilia fua ordinavit in perfectionem*, ya construyendo amplia, y dilatada Enfermería, para desahogo de las Religiosas en sus enfermedades, ya enriqueciendo la Iglesia y Sacristía de varias costosas y exquisitas preseas, ya puliendo y adornando el Choro [...].<sup>552</sup>

Además de las mencionadas obras de la enfermería, la ornamentación de iglesia y sacristía y la obra del coro, a la cual se regresará más adelante, también se sabe que encargó la construcción de dos celdas más<sup>553</sup> y que, probablemente, mandó a decorar la famosa cocina del convento.<sup>554</sup> Gracias a un documento notarial fechado el 23 de febrero de 1756, se pueden conocer con mayor especificidad algunas de las piezas que el obispo donó al templo y convento. Transcribo una parte del documento a fin de seguir dejando testimonio, no sólo de los obsequios del obispo, sino también de su relación con las religiosas:

[...] que en consideración al mucho amor y voluntad que en Dios tenemos al Sagrado Convento Religiosas Recoletas Dominicanas advocación de Santa Rosa de Santa María de esta ciudad, por habernos asistido desde el ingreso a este obispado, con particular amor y atención, deseando remunerar por nuestra Parte estos oficios, hemos procurado en lo antecedente el mayor aumento, lustre y conservación de dicho Monasterio, creciendo sus rentas y las de su capellán, en aquella parte que nos ha sido facultativo, y en la de su vestuario y [ilegible] como también la de la reedificación de su iglesia y fábrica material [...] y queriendo continuar, hacemos gracia y donación [...] de un nicho dorado con sus remates dorados y labrados, con un florón en medio pendiente: una vidriera grande de vara [...] y más abajo tres tiras

---

<sup>552</sup> José Valentín Romero, *La más hermosa flor de las Rosas, que aviendo amurallado su Corazón en la Primavera de su vida con las Rosas de las Virtudes, esperamos renasca en el Ibierno del sepulchro, como fragante Rosa del Verano, Nuestro Amantísimo Prelado el Illmo. Señor Doctor D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo, que fue de esta Ciudad y Obispado. Sermon, que en el Entierro de su Corazón, y Honras, que a su tierna memoria hizo, y dedicó la Ilustre y Noble Familia de su Ilma, en consorcio, y en el Convento de las Señoras Religiosas de Santa Rosa de esta Nobilísima Ciudad* (Puebla: Imprenta del Real Colegio de San Ignacio, 1765), 35.

<sup>553</sup> Loreto, *El convento*, 34.

<sup>554</sup> Loreto, *El convento*, 33.

de a cuarta la de en medio de abajo y las otras chicas: y dentro de él las imágenes de Nuestra Señora de los Dolores con su diadema de plata sobredorada, el vestido morado con flores de colores, el manto azul [ilegible] y alrededor su punta de oro: otra de un niño con su cruz a cuestras su túnica morada de Clarín con su corona de espinas de plata esmaltada: otra del Santísimo Patriarca con su ropaje esmaltado, diadema de plata sobredorada y su vara de plata con un niño vestido de Clarín bordado de oro y sus tres potencias, para que después de mi fallecimiento [...].<sup>555</sup>

De las esculturas mencionadas, sobresale la del “Santísimo Patriarca”, es decir, San José; amén de la importancia del santo dentro del cristianismo y del mapa devocional poblano, cabe destacar que José era especial patrono de la casa de los Abreu<sup>556</sup> y una de las devociones más encendidas del obispo, como se relata en el libro *El corazón de las Rosas*.<sup>557</sup> En cuanto al patrocinio pictórico, parte medular de este trabajo, probablemente todavía se conserven varios lienzos de los obsequiados por el obispo a las monjas. Sin embargo, el acceso a la colección del convento de Santa Rosa, al seguir siendo una clausura, es sumamente complejo y hasta la fecha quien esto escribe no lo ha conseguido.<sup>558</sup> Existen algunos cuadros en otras colecciones que, debido a su temática y temporalidad, pudieron haber sido donación de Álvarez de Abreu a la fundación de las rosas.

En primer lugar, sobresale la *Serie de la vida de Santa Rosa* pintada por Francisco Martínez que se conserva en el Museo Universitario Casa de los Muñecos. Vale la pena recordar, brevemente, que la colección de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla se conformó –en gran parte– gracias al acervo de la Antigua Academia de Bellas Artes, a la cual se le donaron obras provenientes de diferentes conventos desamortizados, entre ellos, probablemente, el de Santa Rosa. No se sabe si se conserva la serie completa, los cinco cuadros que actualmente quedan en el museo son: *Santa Rosa rechazando a un pretendiente*, *Santa Rosa atacada por el demonio*, *Santa Rosa orando en su ermita (img. 90)*, *Santa Rosa jugando a los dados con Cristo (img. 91)* y *Los desposorios de Santa Rosa*. Todas estas

---

<sup>555</sup> Documento citado por Amador, “*Relaciones artísticas*”, 359.

<sup>556</sup> Andrade, “José Patriarca”, 31.

<sup>557</sup> Montaña, *El Corazón de las Rosas*, 21.

<sup>558</sup> Actualmente la fundación de Santa Rosa pervive, aunque ya no se encuentra en su edificio original.

escenas se encuentran copiadas de los grabados que con el mismo tema hizo Cornelis Galle II cerca de 1675 para ilustrar la *Vita et historiae S. Rosae*.

Sobresale el hecho de que los cuadros fueron pedidos al pintor capitalino Francisco Martínez, hecho que demuestra lo importante del encargo, ya que, a pesar de que Puebla contaba con toda una pléyade de pintores bastante talentosos, se pasó por el complejo trámite de encargar y transportar obras desde la Ciudad de México. Gracias a la descripción realizada en 1746 por el presbítero Cristóbal Escalona y Matamoros, sabemos que existieron dos series de la vida de la Santa dentro del complejo conventual; la primera de ellas se menciona de la siguiente manera:

El Claustro se halla hermoseedo con lienzos que representan la vida de Santa Rosa y cuyos marcos son de mampostería y están matizados con florones de diversidad de colores que forman una vistosa primavera.<sup>559</sup>

La segunda serie se encontraba en una de las ermitas que las monjas tenían para retirarse a la oración, misma que estaba consagrada a Santa Rosa.<sup>560</sup> Las dimensiones de los cuadros que se conservan en la Casa de los Muñecos hacen pensar que podrían haber sido los que estaban colocados en el claustro, aunque tampoco hay que descartar el hecho de que pudieron haber ornamentado y conferido un sentido hagiográfico al retablo mayor del templo, adyacente al convento. Acompañando la mencionada serie, el Museo Universitario Casa de los Muñecos conserva una Santa Gertrudis (**img. 92**) igualmente firmada por Francisco Martínez. Existen dos poderosas razones para creer que este lienzo también pertenecía al convento de las rosas: la primera es que comparte autoría con la mencionada vida de Santa Rosa, hecho que sorprende pues Martínez no tiene una producción abundante en Puebla;<sup>561</sup> la segunda, y más importante, es que, a petición del Obispo Álvarez de Abreu, Santa Gertrudis la Magna fue proclamada en 1747 como patrona de Puebla, otorgando el cabildo 25 pesos para la

---

<sup>559</sup> Arroyo, *Monasterio*, 53.

<sup>560</sup> Arroyo, *Monasterio*, 54.

<sup>561</sup> Aparte de los mencionados cuadros, sólo se conocen un *San José refugio de los agonizantes* que se encuentra en el mismo Museo Universitario Casa de los Muñecos y la serie de cuadros de *La vida de la Virgen* que están colocados en el retablo mayor del convento de San Francisco en Atlixco.

celebración de su fiesta en el monasterio de Santa Rosa.<sup>562</sup> Tal vez, el obispo, al encargar la ya mencionada serie, también le comisionó a Martínez la imagen de la santa que promovió como protectora de la ciudad, misma que se celebraría en el convento para el que debió estar encargada la obra. Con esto, el convento se configuró como la sede donde el cabildo acudía a celebrar la titularidad de dos de las patronas de la ciudad: Santa Rosa de Santa María y Santa Gertrudis la Magna.

El otro lienzo que pudo ser facturado por intervención de don Domingo Álvarez de Abreu para el convento es el gran y magnífico *Patrocinio de Santa Rosa sobre las monjas de su convento* (**img. 93**), el cual se localiza actualmente en una colección privada de la Angelópolis. Debido a la riqueza visual del cuadro y a que este era desconocido para la historiografía del arte, vale la pena hacer una breve descripción del mismo: al centro de la obra se observa a Santa Rosa portando al Niño Dios y abriendo su magnífico manto, el cual parece ornamentado por estofas de oro trabajadas de manera efectista. Auxiliando a desplegar dicha capa se divisan varios santos dominicos. De izquierda a derecha se encuentran San Vicente Ferrer, Santo Domingo de Guzmán, un santo que –a falta de atributo o señas particulares– no se puede identificar y, finalmente, Santo Tomás de Aquino, imagen que debido a su singularización parece estar sacada de algún *vero* retrato del santo. Bajo el manto de la santa se encuentra la representación de las religiosas del convento, quienes no muestran una caracterización propia, por lo cual puede descartarse la teoría de que sean retratos de las monjas que, en ese momento, habitaban el convento. Entre la multitud de religiosas, llama la atención una que se encuentra mirando hacia el frente y cuyos rasgos parecen diferenciarla de las otras, quizás este sí sea un retrato y se trate de Sor María Ana Águeda de San Ignacio, priora del convento. Rematando la obra se encuentran Cristo y la Virgen María observando con beneplácito la escena.

Aunque en apariencia el cuadro no presenta firma, es evidente que su autor es Luis Berrueco: tanto la paleta de colores como la composición y el modelo de los rostros son equiparables con otros cuadros signados por él, tal es el caso del mencionado cuadro de *La erección de esta Santa Iglesia* o el *Patrocinio de Nuestra Señora del Carmen* (**Img. 94**) que

---

<sup>562</sup> AGMP, *Libro de Patronatos*, f. 103 f.

se encuentra en la Parroquia de la Natividad, en Atlixco. Cabe destacar que, como se verá en el siguiente apartado, Luis Berrueco fue uno de los pintores que más trabajó al servicio del obispo Abreu.<sup>563</sup>

Habiendo expuesto algunos cuadros que el obispo pudo haber mandado a pintar para el convento, toca hablar del tema del patrocinio de los lienzos que, hasta hace unos años, se encontraban ornamentando el coro del convento de Santa Rosa.

### *La renovación del coro alto*

Una de las mejoras arquitectónicas gestionadas por el obispo en el convento de Santa Rosa fue la ampliación y ornamentación del coro alto; dicha renovación fue una de las más aplaudidas por las crónicas contemporáneas. La primera fase de la modificación consistió en expandir el espacio del coro, para esto se construyó “un arco idéntico al que cerraba el primer tramo de la bóveda”.<sup>564</sup> Tal modificación tuvo un costo de 1000 pesos.<sup>565</sup>

La ornamentación del espacio constituyó una parte central de las tareas de renovación de dicho coro. Las crónicas y sermones han apuntado que Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu costó toda la decoración. Sin embargo, dentro del mismo espacio existe una banca (**Img. 95**) cuya inscripción pareciera dar testimonio de lo contrario:

Estas Bancas y la Voveda  
Pintó Miguel Geronimo de Zendejas  
el año de 1758. Con limosna del  
Ii.mo Sr. Dr. Dn. Miguel Anzelmo de Abreu  
Obpo. de Sisamo y Auxiliar deste obispado.

---

<sup>563</sup> Como prueba se pueden citar los trabajos del pintor para la sacristía de la Catedral de Puebla y el retrato que hizo del obispo para el colegio de San Ignacio, actualmente conservado en el Museo Internacional del Barroco.

<sup>564</sup> Jimena Pérez Dib, *Estudio sobre la autoría de las pinturas 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), 6.

<sup>565</sup> Loreto, *El convento*, 36.

Asimismo, en uno de los lienzos pictóricos que se encontraban colocados en la bóveda, existen fragmentos de una inscripción en donde se puede leer lo siguiente: “Se hizo esta obra [inscripción perdida] Sr. Dr. Dn. Miguel [inscripción perdida] de la Puebla y obispo [inscripción perdida] 1 de diciembre [inscripción perdida]”.<sup>566</sup> Como se puede afirmar gracias a las inscripciones tanto de la banca como del lienzo, la pintura de la bóveda fue costeadada por Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, sobrino de Domingo Pantaleón, quien en 1749 fue nombrado obispo auxiliar con el fin de ayudar a su tío, principalmente en la difícil tarea de ejecutar las visitas pastorales.<sup>567</sup> La aparente contradicción se explica gracias a que, si bien el obispo Domingo Pantaleón fungió como el patrocinador de las obras del convento, este se auxilió de sus familiares y cercanos para poder costear las múltiples obras que el edificio requería. En el citado sermón *La mas hermosa flor de las Rosas* se menciona someramente el sistema bajo el que el obispo operó para realizar mejoras al convento de Santa Rosa:

Este hermoso Relicario, entre otros, es un mudo Panegyrista del cuidado, que tenía su Ilustrísima del ornato, y decencia de los Templos, de la limpieza, y riqueza, que procuraba en los ornamentos, y demás alhajas para el Ministerio Sagrado; pues de tal manera se empeñó a la mayor decencia de él, que no solo contribuyó muchas, y gruesas cantidades de dinero, y alhajas de estima; sino que animando a los apasionados, y esforzando á los bienhechores, y pidiendo tambien muchas veces limosna, consiguio, que en sus dias lo vieramos tan a la perfeccion aderezado, y tan abundantemente proveido de riquisimos ornamentos, y preseas, que es uno de los mejores, y mas preciosas joyas, que goza esta Ciudad.<sup>568</sup>

A partir de esta información, a saber, que el patrocinio episcopal encontró entusiastas colaboradores en otros personajes, la mayoría conocidos y cercanos del mismo obispo, se puede plantear que la ampliación del coro, el retablo central y sus pinturas, así como los lienzos pasionarios que se encontraban a los lados de dicho recinto, debieron de haber sido

---

<sup>566</sup> Ana María del Carmen Vega Iglesias, *Análisis iconográfico de las pinturas del coro alto del templo de Santa Rosa de Santa María en Puebla* (Tesis de maestría, UNAM, 2009), 22-23.

<sup>567</sup> Salazar, *Obispos*, 98.

<sup>568</sup> Romero, *La más hermosa Flor de las Rosas*, 33.

costeados por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, mientras que la pintura de las bancas y la bóveda fueron pagados por el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu. Esto ayudaría a explicar lo que Francisco de la Maza notó al examinar los óleos que ornamentaban el coro, mencionando que encontraba dos pinceles diferentes en el conjunto.<sup>569</sup>

En esta investigación se atribuyen tanto las escenas de la vida de la Virgen como las escenas de la pasión de Cristo al pincel de José Joaquín Magón, artista que trabajó como una especie de pintor de cámara para Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, como se ha comprobado a través de los múltiples lienzos firmados por este artista y que presentan como intermediario al obispo angelopolitano.<sup>570</sup> La bóveda, costeadada por Miguel Anselmo, se le encargó a Miguel Jerónimo Zendejas, quien, al parecer, trabajó en los inicios de su carrera como pintor del mencionado obispo auxiliar, cuestión que se analizará unos párrafos más adelante.

Es pertinente señalar que dentro del retablo central existen varios lienzos que no tienen una narrativa en común y que, a lo mejor, fueron agregados posteriormente para cubrir los espacios. En primer lugar, sobresale una serie de la vida de la Virgen compuesta por los siguientes pasajes: *La anunciación a San Joaquín*, *Santa Ana ofreciendo a la Virgen a Dios Padre*, *La Anunciación*, *El sueño de San José*, *La Asunción* (**Img. 96**) y *La coronación de la Virgen* (**Img. 97**). Dichos cuadros, que por su temática y secuencia deben ser parte del discurso original del retablo, son los que presentan una factura cercana a la de José Joaquín Magón, por tener una pincelada más lustrosa y fuerte con pigmentos más concentrados y de mayor intensidad cromática.

Complementado dichos óleos, se localizan *Milagro de Santo Domingo* (**Img. 98**) y otra escena sin identificar, la cual aparenta estar recortada de un lienzo más grande (**Img. 99**). Estas pinturas debieron provenir de otra parte del convento y fueron adaptadas para cubrir los espacios laterales del mencionado retablo, probablemente por haberse perdido las obras originales. Ambas telas podrían deberse al pincel de Miguel Jerónimo Zendejas, cuestión que

---

<sup>569</sup> Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1990), 41.

<sup>570</sup> Alejandro Julián Andrade Campos, *El pincel de Elías, José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen* (Puebla: BUAP, 2015), 84-86.

es posible apreciar debido a una menor densidad de pigmento en la capa pictórica, la apariencia general de tonos más claros y una pincelada más rápida de carácter expresivo. Al centro se encuentra un lienzo de *La Sagrada Familia* que por su composición y factura parece ser obra del siglo XIX, tal vez inspirada en el óvalo que remata el altar mayor del templo de San Jerónimo.

En los muros laterales del coro había varios lienzos pintados que, unidos entre sí, conforman dos monumentales obras, ambas con temas referentes a la pasión de Cristo. En el último apartado de este capítulo se abordarán con mayor detalle los temas y la función de estas obras que, al igual que la bóveda, están inspiradas en los escritos de sor María Ana Águeda de San Ignacio. En el caso particular de la escena *La Incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás* (**img. 100**), resulta indudable su similitud con el cuadro que del mismo tema pintó Magón para el convento de Nuestra Señora del Carmen de Puebla (**img. 101**). Desde la forma de adaptar la composición hasta el dibujo preciso, pasando por la pincelada fuerte y con mayor carga de pigmento, así como el uso de las luces y sombras, remiten al mencionado lienzo carmelita de Magón, el cual pertenece a otra serie de la pasión de Cristo también donada por el obispo Domingo Pantaleón.

Otra de las escenas de interés para este apartado es la de *El entierro de Cristo* (**img. 102**), misma que está copiada de la que hizo José de Ibarra para el *Via Crucis* (**img. 103**) remitido a la Catedral de Puebla en 1753. A su llegada, algunos de los lienzos que completan el ciclo estaban estropeados, por lo que se le encargó a Magón componerlos y colocarles parches,<sup>571</sup> de tal forma, el pintor tuvo cercanía directa con la obra que posteriormente copió. El conjunto pictórico aquí mencionado debió haber sido parte de la primera ornamentación del coro, misma que probablemente fue costeadada –junto a la ampliación del recinto– por el obispo Domingo Pantaleón, quien pudo encargar a José Joaquín Magón, su pintor de cabecera, la realización de las pinturas del retablo y de los monumentales óleos laterales.

La decoración de la bóveda, como bien se encuentra anotado en la banca, se llevó a cabo por Miguel Jerónimo Zendejas a expensas del obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez

---

<sup>571</sup> Andrade, *El pincel*, 86.

de Abreu, personaje para el que aparentemente el pintor trabajó en varias ocasiones, construyendo así una relación artística y de patronazgo similar a la que Domingo Pantaleón (tío de Miguel Anselmo) estableció con José Joaquín Magón (maestro de Miguel Jerónimo). En repetidas ocasiones se ha dicho que Zendejas trabajó como pintor de cámara del obispo Domingo Pantaleón. Sin embargo, no existen testimonios artísticos o documentales que prueben un nexo directo con el prelado. En el caso de Miguel Anselmo Álvarez de Abreu se conocen, al menos, cinco obras firmadas o atribuidas a Zendejas que, si bien algunas reflejan cercanía con el obispo Domingo Pantaleón, estas tienen como intermediario o protagonista a su sobrino. Las referidas obras son la bóveda del coro de Santa Rosa (1758), la decoración pictórica del templo de los Reyes en Tlanechicolpan (1760), la pira fúnebre para las exequias del corazón del obispo (1764), el retrato de Miguel Anselmo (posterior a 1765) que se encuentra en las colecciones del Museo Amparo y el lienzo que conmemora la dedicación del templo de Molcajac (1786).

Los lienzos que Zendejas pintó para el templo de los Santos Reyes en Tlanechicolpan en 1758 se configuran como todo un programa laudatorio hacia el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, el cual pudo haber sido orquestado por el clérigo del lugar con la asesoría de Miguel Anselmo Álvarez de Abreu. Del conjunto pictórico sobresale el *Martirio de San Pantaleón* (**img. 104**), tela en la que Zendejas dejó firma y fecha de la empresa. Al centro de la composición se observa a San Pantaleón, patrono y tutelar del obispo, siendo atado al tronco de un árbol mientras un soldado corta su cuello. En la parte superior del cuadro se encuentra Cristo, quien se halla listo para recibir en la gloria al mencionado santo. La escena central se presenta como un telón, cuyas cortinas parecen descorrerse mediante la figura de dos doseles sostenidos por columnas, localizados a los extremos del cuadro; dichas telas cobijan, del lado izquierdo, la figura del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu –quien con las manos cruzadas en el pecho parece reclamar su pertenencia al santo– y el retrato del que probablemente sea el anónimo cura que se encargaba del templo. En el extremo derecho se observa la figura solitaria del obispo auxiliar Miguel Anselmo, cuya presencia se justifica ampliamente si se pondera su posible participación en el encargo.<sup>572</sup>

---

<sup>572</sup> Esta pintura había sido anteriormente analizada en Amador, “Relaciones Artísticas”, 348.

Siguiendo con el tema del santo mártir, el recinto también aloja una pintura en formato de bachicha –seguramente pintada por el mismo Zendejas– donde se representa a San Pantaleón (**img. 105**), copiando exactamente el modelo de la escultura que del santo hiciera José Marín Villegas de Cora, en 1753, para la Catedral de Puebla a causa de la petición expresa de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La copia del modelo catedralicio nos habla –además de la falta de fuentes visuales para representar a un santo prácticamente desconocido– de las intenciones de promover la devoción a un mártir a través de la construcción de una imagen oficial de él, cuyo original se encontraba en el máximo templo del obispado. Continuando con el programa pictórico que alude al obispo, existe otro lienzo, *La entrega del Rosario a Santo Domingo* (**img. 106**), cuya temática refiere al primer nombre del obispo y un tríptico en el que se representa a San José acompañado de las escenas del *Banquete de la Sagrada Familia* y *El taller de Nazareth* (**img. 107**). La presencia del santo patriarca dentro del contexto episcopal del templo se relaciona con el mencionado patrocinio josefino sobre la casa nobiliaria de los Álvarez Abreu. Mal colocado dentro del enmarcamiento de un cuadro de ánimas, se observa un retrato de la imagen de *Nuestra Señora de la Candelaria* que se venera en las Canarias, lugar de nacimiento del obispo (**img. 108**).

En cuanto a la traza de la pira funeraria, realizada en 1764 para albergar el corazón del obispo Domingo Pantaleón durante sus exequias en el convento de Santa Rosa, se sabe que fue elaborada por Zendejas gracias al multicitado sermón *El corazón de las rosas*:

A la eleccion tan acertada de dos Sugetos tan oportunos para las oraciones, siguió la de uno de los mas diestros Pintores de esta Ciudad; que lo fue D. Geronymo Sendejas, Maestro examinado en el Arte, a quien encargaron las fabrica de una vistosa, y costosa Pyra.<sup>573</sup>

El mismo escrito menciona que la celebración de las honras fúnebres, dentro de las cuales se contempla la creación de la pira, fue organizada por la familia del obispo,<sup>574</sup> refiriéndose con ello a los personajes que conformaban la corte episcopal. Es casi seguro que la comitiva estaría encabezada por Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quién, además de pertenecer al

---

<sup>573</sup> Montaña, *El Corazón de las Rosas*, 35.

<sup>574</sup> Montaña, *El Corazón de las Rosas*, 31.

séquito del obispo, era familiar carnal del mismo. Resulta lógico pensar que el obispo auxiliar encargó la importante construcción de la pira funeraria de Domingo Pantaleón a su pintor predilecto, Miguel Jerónimo Zendejas.

En el Museo Amparo se encuentra un retrato de medio cuerpo del mencionado Miguel Anselmo Álvarez de Abreu (**img. 109**). Aunque la obra no presenta firma, ha sido atribuido acertadamente al pincel de Zendejas. El prelado sostiene el pectoral de oro y esmeraldas que enuncia su deber a Cristo, mientras que, con la otra mano, coge un breviario, interrumpiendo su lectura para ser retratado. Abreu se observa vestido con un rico roquete plisado en zigzag que expresa su alta dignidad, recalcada gracias al escudo episcopal, el cual se conforma, en parte, por el escudo nobiliario de la casa de los Abreu. Para Pablo Amador, este retrato debió haber servido como modelo a Miguel Jerónimo para otras obras posteriores, como la que a continuación se analizará.<sup>575</sup>

En 1785, el templo de Santa María Molcajac encargó un lienzo que conmemorara su dedicación como parroquia, celebrada el año de 1755 gracias al presbítero José de Miranda (**img. 110**).<sup>576</sup> La pintura conmemorativa presenta la efigie del obispo Miguel Anselmo a punto de incensar el altar mayor para consagrarlo. Debido a la fecha del evento, es prácticamente seguro que el obispo auxiliar fuera quien celebrara dichas funciones, pues para el año en que se erigió la parroquia Domingo Pantaleón ya había muerto y su sobrino todavía se encontraba en Puebla, probablemente, gobernando en sede vacante. La realización del retrato de Miguel Anselmo dentro del lienzo de Molcajac, el cual se pintó 20 años después del evento, no debió haber sido problema para el pintor. A pesar de que, para ese entonces, el personaje llevaba ya varios años lejos de la Angelópolis por su encargo como obispo de Oaxaca, la cercanía entre Miguel Anselmo y Zendejas debió haber propiciado que el pintor conociera bien la fisonomía del prelado, amén de que también conservara algún boceto o cuadro del personaje al que pintó en varias ocasiones, como el mencionado del Museo Amparo.

---

<sup>575</sup> Pablo Amador Marrero, “El retrato del obispo Miguel Anselmo Abreu”. Conferencia dictada en el Museo Amparo el 23 de junio del 2016, disponible también en <https://www.youtube.com/watch?v=dG9cWTNBa5s>

<sup>576</sup> Elisa Vargaslugo (coord.), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVII* (México: Fomento Cultural Banamex, 2005), 499-501.

Habiendo establecido la relación directa entre Miguel Anselmo Álvarez de Abreu y Miguel Jerónimo Zendejas a través de los testimonios artísticos, conviene regresar al trabajo de la bóveda del coro de Santa Rosa. Retomando las hipótesis, probablemente el obispo Domingo Pantaleón se encargó de aumentar el coro y revestir sus muros, contratando para ello a José Joaquín Magón. Una vez terminada esta tarea, es factible que su sobrino decidiera cooperar con el engalanamiento del coro, proponiendo la innovadora idea de revestir la bóveda con la representación de la gloria, misma que sería ejecutada por Zendejas, su pintor de cabecera. Bajo esta premisa, resulta aún más lógica la anécdota que Manuel Payno cuenta acerca del artista:

Su talento y sus excelentes cualidades le granjearon el aprecio de sus contemporáneos. Cuando el obispo don Pantaleón Álvarez de Abreu repuso el coro de Santa Rosa, iba diariamente a la casa del artista en su carroza, y lo acompañaba gran parte del día en sus trabajos.<sup>577</sup>

Tal vez, al asentar el dato, Payno pudo haberse equivocado de personaje, colocando el nombre del obispo en lugar del de su sobrino.<sup>578</sup> Aunque la idea sigue pareciendo exagerada, sería mucho más factible pensar que el obispo auxiliar, Miguel Anselmo, fuera quien viajara en carroza a supervisar el trabajo que encargó a Miguel Jerónimo. La cuestión sería más compleja si habláramos del obispo tutelar, Domingo Pantaleón, cuyas múltiples y complejas tareas –aparte de su estatus episcopal– posiblemente lo impedían.

### **3.3 Composición, modelos, perspectiva, capital visual y teórico**

#### *3.3.1 Contextos e influencias*

---

<sup>577</sup> Manuel Payno, *Bosquejos biográficos, obras completas, XVIII* (México: CONACULTA, 2005), 202.

<sup>578</sup> Esta no sería la única equivocación que se puede encontrar en el texto de Payno. Dentro del mismo artículo, el autor menciona que Zendejas fue oficial del pintor “Mayón”, haciendo referencia al citado José Joaquín Magón.

La creación pictórica inmersa dentro de un espacio arquitectónico tan complejo como lo es la superficie de una bóveda de arista debió ser todo un reto para Miguel Jerónimo Zendejas, quien para el año de 1758 apenas se estaba consolidando como un pintor acreditado. Merece la pena recordar que las únicas obras firmadas y fechadas por el artista antes de ese periodo, y que aún se conservan, son *El patrocinio de la Virgen* y *El patrocinio de San José* (1754) para la parroquia de Tamazulapan y la serie de colegiales jesuitas poblanos realizada el mismo año de 1758.

Tal vez, para este momento, el mercado pictórico de la Angelópolis seguía teniendo como cabeza a José Joaquín Magón –maestro de Zendejas–, quien, para el 19 de septiembre de 1758 (como reza una inscripción en el bautisterio), se encontraba firmando las obras del bautisterio de Santa María Tochtepec, realizadas por encargo del párroco Domingo José de Naranjo y Nieto, sacerdote de origen canario que había sido apadrinado desde la pila bautismal por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu.<sup>579</sup> Este encargo demuestra que, para el año en que Zendejas realizó la pintura de la bóveda, Magón seguía trabajando para el obispo y sus allegados. Todo esto sin contar que, como ya se ha propuesto anteriormente, es probable que los lienzos de la pasión de Cristo en el mismo coro de Santa Rosa se deban a su pincel. Por otro lado, no debe olvidarse la figura de Luis Berrueco, quien, a pesar de tener su última gran obra fechada en 1750, en 1761 seguía realizando encargos cercanos al círculo episcopal, como lo demuestra un cuadro de la *Dolorosa* firmado ese mismo año, al cual le otorgaron indulgencias “los Illmos. señs. Propietos. y Auxr”, es decir, el obispo Domingo Pantaleón y el cónsamo Miguel Anselmo Álvarez de Abreu (**Img.111**).

Bajo este contexto es que Zendejas, quien contaba con 38 años, realizó la empresa de la bóveda de Santa Rosa gracias al patrocinio de Miguel Anselmo Álvarez de Abreu. La dificultad y vistosidad de una obra de tal envergadura debió de haber representado el reto que catapultó su carrera. Para lograr la ejecución de dicha obra tuvo que haber observado o, por lo menos, haber tenido noticia de algunas creaciones similares.

---

<sup>579</sup> Amador, “*Relaciones artísticas*”, 374.

Dentro del corpus pictórico que quizás formó parte del capital visual que inspiró a Miguel Jerónimo Zendejas para componer *La gloria*, sobresale, en primer lugar, la mencionada *Glorificación de la Virgen* (**Img. 112**) que Cristóbal de Villalpando pintó en 1689 en la cúpula de la Catedral de Puebla. La idea de la Santísima Trinidad y la Virgen María alabados por cortejos de arcángeles, santos y personajes veterotestamentarios bajo la música de ángeles representados tocando instrumentos, es un rasgo esencial que comparten las obras de Villalpando y Zendejas, por lo cual podría plantearse la idea de que este último haya realizado una readaptación y reinterpretación de la cúpula catedralicia en la bóveda de Santa Rosa. De esta idea, cabe resaltar lo simbólico del acto: a través del hecho de retomar una composición célebre localizada en la sede del obispo para replicarla dentro del espacio monjil, que estaba bajo su jurisdicción y particular cuidado, el prelado extendía los privilegios visuales de su Catedral en el querido monasterio de las rosas, logrando, a través de la visualidad, unir su sede con el convento por el que sentía profundo afecto. Por otra parte, también habría que imaginar el prestigio que le traería a Zendejas el reinterpretar una de las obras cumbre que había ejecutado un artista tan afamado como lo fue (y es) Villalpando.

Cabe señalar que algunos de los modelos ocupados por Zendejas para la bóveda, de modo especial uno de los ángeles que toca guitarra española (**Img. 113**), así como otro que se encuentra detrás de un órgano, (**Img. 114**) fueron tomados de la cúpula pintada por Villalpando, por lo cual puede argumentarse que dicha obra fue parte del *corpus* del que Zendejas echó mano para dar forma a *La gloria*. En el campo técnico hay que destacar que la forma de construir los personajes es radicalmente diferente: para la cúpula, Villalpando utilizó los recursos de la perspectiva anamórfica, es decir, el alargamiento de los personajes y objetos representados, mismos que, gracias a la forma oblicua del soporte que los contiene, logran ante los ojos del espectador una “restitución visual”.<sup>580</sup> El ángulo de curvatura que presenta una cúpula es mucho más pronunciado que el de una bóveda de arista, por lo cual, se puede entender que, a pesar de que Zendejas retomara composiciones de la obra de Villalpando, no siguiera la misma estrategia técnica para lograr la perspectiva.

---

<sup>580</sup> Javier Navarro de Zuvillaga, “La perspectiva en el tratado de José García Hidalgo” en José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (España: Universidad de Valencia, 2006), 176-177.

Existe un segundo ejemplo de pintura realizada bajo preceptos de perspectiva, el cual es más cercano temporalmente a Zendejas, aunque geográficamente más distante. Me refiero al frontispicio que pintó José de Ibarra en 1748 para el actualmente conocido como salón del Generalito en el colegio jesuita de San Ildefonso.<sup>581</sup> Esta obra fue bastante celebrada en su época, ya que, como lo señala la doctora Paula Mues, la noticia de su estreno fue reseñada en el *Mercurio de México*, asistiendo a la inauguración del remodelado colegio el arzobispo- virrey Juan Antonio de Vizarrón.<sup>582</sup> Desafortunadamente esta creación ya no se conserva. No obstante, nos queda la breve descripción de José Bernardo Couto, quien a mediados del siglo XIX todavía alcanzó a verla:

El uno, que es el [lienzo] que queda a la derecha como entramos, ofrece una especie de alegoría no muy feliz a la verdad, en que se registran al Padre Eterno en la parte superior, San José con el Niño en medio, y abajo los dos santos mártires Josaphat Arzobispo y Juan Nepomuceno ya muertos. El de la izquierda, que a mi juicio le saca mucha ventaja, es de perspectiva: bajo la cúpula se levanta un templete, dentro del cual San Luis Gonzaga adora arrodillado a la Virgen que aparece con el Niño entre nubes; en los remates superiores están a los lados San Ildefonso y Santa Catarina; por último, en dos columnas de delante se ven las estatuas de Santo Tomás de Aquino y un santo obispo que acaso será San Agustín. Las Figuras son buenas, la perspectiva está formada con arte, y la obra toda en su conjunto, aunque pertenece a un género que los peritos reputan algo extravagante (no obstante haberlo usado maestros como el padre Pozzo), hace efecto.<sup>583</sup>

Como lo señala Couto, la obra se realizó a partir de herramientas y técnicas que procuraron la perspectiva para lograr una coherencia visual acorde a la superficie en la que se encontraba plasmada. Es sumamente interesante que el autor mencione a Andrea Pozzo como una referencia a la obra de Ibarra, este hecho se retomará más adelante. Si bien no se puede

---

<sup>581</sup> Jaime Cuadriello, “Muros vestidos, santos vestidos, colegiales revestidos. Las antiguas pinturas de San Ildefonso” en *Antiguo Colegio de San Ildefonso* (México: UNAM, 2008), 40.

<sup>582</sup> Paula Mues Orts, “El pintor José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2009), 193.

<sup>583</sup> Citados en Mues, “El pintor José de Ibarra”, 349.

comprobar que Zendejas haya viajado a la Ciudad de México para conocer la obra *in situ*, sí se puede saber que, para la bóveda de Santa Rosa, el pintor retomó cinco modelos de ángeles que José de Ibarra pintó para la serie de cuadros que se encuentran en el coro de la Catedral de Puebla.

En primer plano se encuentra un ángel a los pies de la Virgen, el cual sostiene una vara de azucenas al tiempo que gira para verla (**Img. 115**); en segundo lugar, otro ángel se presenta al lado de María ofreciéndole una corona de rosas (**Img. 116**); ambas figuras pueden observarse en el cuadro de la *Asunción* que firmó Ibarra en 1732 para la Catedral. Otros tres ángeles retomados por Zendejas –aunque no de forma exacta– provienen del cuadro *El Triunfo de la Eucaristía*: el ser alado ubicado al lado superior izquierdo de San Miguel parece ser una reinterpretación del que Ibarra colocara en primer plano a la derecha de la Eucaristía (**Img. 117**); atrás de este personaje se encuentra otro ángel que, junto con el del lado izquierdo, retomó y agrupó Zendejas para representarlos en la bóveda (**Img. 117 b**).

A causa de la apropiación de algunas figuras que coronaban la Catedral, se puede entender que los ojos de Zendejas estaban puestos en dicho recinto, sede del obispo que encargó la obra y del obispo auxiliar que la patrocinó, fijando especialmente la mirada en la obra de dos artistas de la Ciudad de México que eran notablemente afamados en Puebla: Cristóbal de Villalpando y José de Ibarra. Mediante el ejercicio de replicar figuras pertenecientes a obras celebradas dentro de su contexto inmediato, Zendejas lograba afianzar el éxito de su composición.

La tercera obra que comparar con la bóveda de Santa Rosa es la pintura mural que el célebre Miguel Cabrera ejecutó para el colegio jesuita de Tepotzotlán en 1755, justo tres años antes de la citada obra de Zendejas. En el techo del templo del colegio de San Francisco Javier, Cabrera plasmó *La glorificación de San Ignacio* (**Img. 118**), colocando la figura del santo en compañía de San Francisco Xavier dentro de un entorno celestial engalanado por varios ángeles, idea similar a la plasmada por Zendejas en *La Gloria* de Santa Rosa. Para realizar esta obra, Cabrera se basó en el tratado de *Perspectiva pictorum et architectorum* de

Andrea Pozzo.<sup>584</sup> Esto se ha podido constatar gracias a la cuadrícula, que todavía se observa, y debido a la iconografía desarrollada, ya que ambos cuadros plantean una visión de la gloria, aunque la de Cabrera es protagonizada por los jesuitas. Además, hay constancia de que el pintor tenía dentro de su biblioteca los dos volúmenes de dicho libro.<sup>585</sup>

Aunque tampoco se antoja probable que Zendejas hubiera conocido la obra mural de Tepetzotlán, lo cierto es que la obra de Cabrera le debió haber sido familiar, prueba de ello son el *San José con el niño* que dicho artista le obsequió al obispo Álvarez de Abreu y la *Virgen de Guadalupe* que dicho prelado le encargó para la Catedral de Puebla. Fuera de los círculos episcopales existe un *Via Crucis*, en la parroquia de Atlixco, que tradicionalmente se atribuye al pincel de Cabrera. Recientemente también se encontró la firma oculta del pintor oaxaqueño en el magnífico cuadro de San Sebastián que se resguarda en la capilla de las reliquias de la Catedral de Puebla. De ser original la signatura, este lienzo sería una prueba más de la vinculación entre Cabrera y el obispo Abreu, pues se sabe que el prelado fue devoto a dicho santo, al punto de reconstruir y volver a consagrar la parroquia que a su nombre se edificó desde el siglo XVI en los linderos de la antigua ciudad.<sup>586</sup>

### 3.3.2 Revisiones teóricas y un tercero involucrado: la Compañía de Jesús

Tanto las obras de José de Ibarra para el actual salón del Generalito en San Ildefonso como las de Miguel Cabrera para el templo de San Francisco Javier en Tepetzotlán tienen un factor en común: su posible vinculación con el tratado del jesuita Andrea Pozzo. En el primer caso, esta relación fue intuida por José Bernardo Couto en el siglo XIX. Sin embargo, no hay que descartar que dicha idea fuera concebida por el escritor gracias a algún escrito o tradición

---

<sup>584</sup> El mencionado tratado *Perspectiva pictorum Architectorum* publicado entre 1693 y 1700 fue escrito por Andrea Pozzo (1640-1709) arquitecto, cuadraturista, pintor y constructor de aparatos efímeros ofrece además de modelos perspectivos aprendidos de Vignola, Pietro Accolti y Jean Buberuil, un método simplificado de creación personal caracterizado por combinar la formación intelectual adquirida en las librerías de los jesuitas con su propia experiencia práctica. Información tomada de Sara Fuentes Lazaro, “El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva”, en *Varia Historia, Belo Horizonte*, volumen 32, número 60, 2016, pp. 611-637.

<sup>585</sup> Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera, las tramas de la creación* (México: MUNAVI, 2015), 19.

<sup>586</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado* (libro II) (Puebla: Ediciones Altiplano, 1963), 240.

oral que proviniera desde la época de Ibarra. En cuanto a Cabrera, se conoce la relación con Pozzo gracias a las investigaciones que Verónica Zaragoza hizo en torno a la obra jesuítica de este pintor y a los datos encontrados tanto en archivo como en la misma obra.

En el caso particular de la bóveda del coro de Santa Rosa, a pesar de que no existe documentación o testimonios que lo comprueben (como la cuadrícula hallada en la bóveda de Tepotzotlán), es posible plantear argumentos que vinculen su monumental ejecución al tratado de Andrea Pozzo. Si bien no hay que descartar que el pintor pudo apoyarse en otros tratados como el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino (quien dedica sendos capítulos a la perspectiva teórica y práctica, describiendo una serie de teoremas para construirla correctamente), la influencia jesuítica sobre el artista inclina a pensar que la solución teórica, ante el reto de pintar sobre la estructura de una bóveda, provendría también de la misma Compañía de Jesús, quien ofreciera el libro de Pozzo como parte de su *modo nostro*.

Antes de consolidar este planteamiento, vale la pena hacer unas anotaciones en cuanto a la forma en que está construida *la gloria* desde el punto de vista aéreo. La obra de Zendejas presenta un uso de la perspectiva definido en las dos grandes telas que protagonizan la composición y que ocupan el centro de la bóveda: la representación de María con la Santísima Trinidad y la de los arcángeles presididos por San Miguel. En ambos lienzos existe un núcleo a partir del cual se define y construye la perspectiva, en el primero, es la figura de la Virgen, mientras que, en el segundo, es San Miguel. Ellos son el centro a partir del cual se trazan las líneas diagonales que delimitan la proporción de los otros personajes, mismos que están dispuestos en función de resaltar a ambos protagonistas.

Desde esta óptica se entiende que la perspectiva de la bóveda no sólo esté diseñada a partir de una lógica matemática, también obedece a una cuestión simbólica, valiéndose de este recurso para reforzar la importancia de los personajes centrales. Por esta razón, al observar los lienzos en conjunto, no se encuentra un solo punto de fuga que dé una perspectiva unificada y coherente a la obra completa. Otra de las razones para explicar este fenómeno radica en una complicación técnica, ya que el centro arquitectónico de la bóveda, desde donde se podría haber marcado un punto de fuga único para toda la composición, está ocupado por una moldura dorada de donde seguramente pendía un candil, el cual debió

suministrar la luz bajo la cual se observaba la obra y se iluminaba el coro. Esta reflexión permite plantear que no hay un seguimiento teórico puntual y exacto por parte de Zendejas, sino que hay una adaptación de la perspectiva, la cual sigue una intención simbólica y se adecúa a las circunstancias espaciales donde se plasma la obra.

El hecho de que los lienzos ya no se encuentren en su sitio original, hace imposible efectuar un análisis visual de cómo funcionaba la perspectiva en su exposición inicial, por lo tanto, no es viable hacer, en este caso, una comparación puntual entre el tratado de Pozzo y las estrategias técnicas del artista. Pese a estas serias limitantes, hay indicios que permiten proponer que Miguel Jerónimo Zendejas pudo haber consultado el tratado de *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo para ejecutar la obra de Santa Rosa. Se sabe que dichos tomos tuvieron bastante circulación dentro del amplio espacio geográfico en el que se movía la Compañía de Jesús, pues se ha conocido su influencia no sólo en Europa, sino en las colonias portuguesas, Bolivia e inclusive Japón. Sara Fuentes menciona, para el caso de Portugal, lo siguiente:

La perspectiva se aplicó a la representación ilusoria cuadraturista y en este sentido, el trabajo de Vieira tuvo una enorme repercusión en la decoración pictórica de la corte portuguesa y su área de influencia al otro lado del Atlántico y del Índico. Para los jesuitas, el conocimiento, en particular el científico como las matemáticas, la geometría y la perspectiva, era una herramienta en su misión evangelizadora, directamente a través de la docencia, o indirectamente a través de su aplicación en la construcción y decoración de sus templos.<sup>587</sup>

En medio de este contexto “globalizado” que propició la Compañía de Jesús, cabe recordar que los ignacianos tuvieron una fuerte presencia dentro del convento de Santa Rosa: tanto por haberse desempeñado como confesores de la primera prelada, sor María Ana Águeda de San Ignacio, como por el hecho de que gracias al sacerdote Juan Ignacio de Uribe, miembro de la Compañía, se consiguieron las licencias papales y reales para la erección del beaterio

---

<sup>587</sup> Sara Fuentes, “Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum acrchitectorum* (Roma, 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII” (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 221.

en convento. No gratuitamente se plasmaron las imágenes de San Ignacio y de San Francisco Xavier dentro de la bóveda del coro, en un sitio todavía más protagónico que el que ocupan los propios miembros de la orden dominica. Esto debió obedecer al reconocimiento que las monjas mantenían hacia la Compañía de Jesús como promotora de la fundación conventual. La presencia de ambos santos jesuitas también recuerda a las obras de Pozzo en la Iglesia del *Gesú* y de Cabrera en Tepotzotlán.

Ya se ha explicado la influencia personal y profesional que la Compañía de Jesús ejerció sobre Zendejas, quien tuvo un acercamiento estrecho con la orden, la cual contribuyó a su vocación y formación artística, configurándolo como una especie de hermano pintor, aunque directamente no perteneciera a la orden. El mismo año de la realización de la bóveda (1758), Zendejas estaba terminando la serie de colegiales jesuitas para el Colegio del Espíritu Santo, circunstancia que prueba que el pintor se encontraba muy cercanamente vinculado con los ignacianos durante el momento de realización del trabajo de Santa Rosa.

Finalmente, hay una circunstancia aún más esclarecedora y que permite suponer que el pintor tuvo contacto con el trabajo de Pozzo desde pequeño. Es necesario recordar que el padre de Miguel Jerónimo, Lorenzo Zendejas, se embarcó con el jesuita Juan Antonio de Oviedo hacia Roma el año de 1716 en calidad de acompañante. Según la pluma de Bernardo Olivares, estando en Italia, Oviedo le recomendó a Lorenzo Zendejas que se hiciera de algunas estampas que sirvieran como modelo e instrucción a los pintores, tanto en cuestiones de composición como de técnica.<sup>588</sup> Dentro de las estampas que los jesuitas italianos, en compañía de Oviedo, le recomendaron adquirir a Lorenzo pudieron haber estado los libros de Pozzo editados en 1693 y 1698. Si bien no eran grabados sueltos, su profusión en ilustraciones y lo ventajoso de su uso para los pintores pudieron hacerlos bastante atractivos para los fines que Oviedo perseguía aconsejando a Lorenzo abrir una tienda de estampas en Puebla.

Se sabe que Juan Antonio de Oviedo tenía un particular respeto y gusto por la personalidad y obra de Andrea Pozzo, pues en 1755 escribió, dentro de su *Elogio de muchos*

---

<sup>588</sup> Olivares, *Álbum*, 84.

*hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús que en las cuatro partes del mundo han florecido con grandes créditos de Santidad*, un “Elogio al hermano Andrés del Pozo”, en donde se refiere al pintor con las siguientes palabras:

Mereció singulares honras, y estimaciones aun de los mayores Príncipes de la Europa por la eminencia de su pintura en la qual fue como el Fénix en el siglo pasado, se mantuvo siempre de los límites de una humildad verdaderamente profunda y religiosa.<sup>589</sup>

En esta breve cita, Oviedo no sólo muestra alta estima por la humildad de Pozzo, sino que reconoce y alaba su ejercicio pictórico. Al constatar que, efectivamente, Oviedo tenía conocimiento y gusto por la obra de Pozzo es factible que el jesuita recomendara ampliamente a Lorenzo Zendejas adquirir las obras del artista italiano, mismas que Miguel Jerónimo pudo haber observado en la tienda de su padre. Además de estas contundentes probabilidades, no hay que olvidar que Juan Antonio de Oviedo murió hasta el año de 1757. Probablemente, en alguno de sus periodos como rector del Colegio del Espíritu Santo, pudo haber tenido contacto con Miguel Jerónimo, hijo de su acompañante en la travesía trasatlántica, estableciendo con él una relación que permitiera el contacto entre el jesuita y el pintor, aún después de muerto su padre, influyendo de alguna u otra manera a su formación como artista. El hecho de que el rector del Colegio contribuyera a la formación intelectual de los artistas no es extraño si consideramos la investigación realizada por Luisa Elena Alcalá, en donde menciona el importante papel que Oviedo, junto a Francisco Xavier Lazcano, pudo haber tenido en la conformación de la biblioteca de Miguel Cabrera.<sup>590</sup>

La influencia de la Compañía de Jesús no sólo debe rastrearse en la formación de artistas, sino en la procuración y configuración de las obras mismas. Existen varios testimonios que afirman que Miguel Anselmo Álvarez de Abreu tuvo una relación cercana con los jesuitas, como lo atestigua el que oficiara la misa de San Ignacio de Loyola celebrada el año de 1751 en el templo del Espíritu Santo, misma en que predicó Andrés de Arce y

---

<sup>589</sup> Citado en Zaragoza, “Miguel Cabrera”, 19.

<sup>590</sup> Luisa Elena Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXIII, número 99 (año 2011), 136.

Miranda.<sup>591</sup> También existen referencias que mencionan que era “gran amigo de los jesuitas” y que murió “después de pasar la amargura” de ejecutar el breve de Carlos III en el que se expulsaba a la orden de los territorios hispánicos.<sup>592</sup> Esta relación entre el prelado que costó la pintura de la bóveda y la orden que estuvo detrás de varias obras supuestamente pintadas bajo los preceptos de Pozzo, permite considerar la influencia de algún miembro de la Compañía en la decoración del techo del coro, sugiriendo representar un discurso pintado.

Quizás el personaje que ideó pintar la bóveda –y a quien debe considerarse, en parte, como su autor intelectual– es el jesuita José Bellido, quien escribió la biografía de sor María Ana Águeda de San Ignacio, editada el mismo año en que se firmó la bóveda. Es relevante señalar que de este texto se tomaron varias referencias para el discurso de *La Gloria*, como se verá más adelante. Gracias a la biografía que escribió José Luis Maneiro, sabemos que Bellido se desempeñó como confesor del convento de Santa Rosa y que fue parte importante de su transición de beaterio a convento, por lo cual, se puede datar su relación con las monjas desde el año 1740.<sup>593</sup> Probablemente, gracias a su desempeño como confesor pudo escribir la biografía de María Ana Águeda, de quien debió ser director espiritual. Alrededor del año de 1750 fue designado, junto con Juan Francisco López, como procurador a Madrid y a Roma, mencionando Maneiro que, pese a que no le gustaba salir a conocer las ciudades y asistir a tertulias, “A visitar templos y a venerar reliquias de santos, si salía con gusto, como para recorrer los sitios consagrados por la devoción”.<sup>594</sup>

Es seguro que, dentro de su viaje, Bellido debió conocer en Roma la Iglesia del Gesù –casa general de la Compañía de Jesús– y, por lo tanto, admirar la magnífica obra de Andrea Pozzo en la bóveda del templo, trayendo consigo a Puebla –ya como rector del Colegio del Espíritu Santo– la idea de proyectar una obra similar en el coro de sus hijas espirituales. Al mismo tiempo, decide redactar la biografía de María Ana Águeda, primera priora del convento e inspiración para el tema desarrollado en la bóveda. Para ejecutar su idea, Bellido

---

<sup>591</sup> Jesús Joel Peña, “Lapidicina Jesuítica” consultado en <https://www.universidad.com.mx/32/biblioteca-palafoxiana/lapidicina-iesuítica>

<sup>592</sup> Francisco Canterla y Martín de Tovar, *La iglesia de Oaxaca en el siglo XVIII* (España: Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla, 1982), 104.

<sup>593</sup> José Luis Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres* (México: UNAM, 1988), 385.

<sup>594</sup> Maneiro, *Vidas*, 387.

podría haber conseguido los tomos del padre Pozzo y dárselos a Zendejas para que le sirvieran como referencia, esto en caso de que el pintor no conociera la obra desde la tienda de estampas de su padre o en otro momento de su formación.

Finalmente, la misma bóveda parece asentar su origen intelectual jesuítico al mostrar las figuras de San Ignacio y San Francisco Xavier, como si insinuara que gracias a la Compañía de Jesús las monjas observaban la gloria, tanto por la concepción intelectual de la pintura como por ser los confesores del convento. A partir de este análisis también se refuerza la propuesta de que los jesuitas promovieron la carrera de Zendejas, presentándolo con el obispo Miguel Anselmo y proponiéndolo como el ejecutor de tan lúcida obra.

La influencia de la Compañía de Jesús relaciona los tres casos mencionados: la obra de José de Ibarra en San Ildefonso y la de Miguel Cabrera en Tepetzotlán –las cuales fueron encargos para espacios jesuitas–, mientras que en el caso de Zendejas y Santa Rosa es posible rastrear su injerencia, tanto con las mismas religiosas, como con el pintor. Este hecho puede indicarnos un nuevo programa ornamental en bóvedas pensado y alentado por la misma Compañía de Jesús, misma que se caracterizaba por sus novedosos y persuasivos usos de la imagen, dentro de los cuales se retoma la teatralidad como parte fundamental de su retórica.

El desafío que significó pintar la bóveda de Santa Rosa, así como lo bien logrado de su ejecución, debió haber traído la merecida fama que en ese momento Miguel Jerónimo Zendejas buscaba. El orgullo por su obra y el grato recuerdo de sus comienzos –amén de la relación que estableciera con el convento– pudieron ser factores decisivos para que el año de 1815 el cuerpo del pintor fuera enterrado en el templo de Santa Rosa.

### **3.4 Interpretaciones en torno a la representación y función de la pintura en el coro de Santa Rosa**

#### *3.4.1 Dar a entender más de lo que se representa*

La particularidad del convento de Santa Rosa, en su aspecto material, reside en la primacía que tuvo la pintura sobre otras mejoras y ornamentaciones hechas en el recinto. Tal apreciación fue escrita por el doctor Juan Miguel de Carballido y Cabueñas en el texto introductorio al *Corazón de la Rosas*, donde apunta lo siguiente:

Valgate Dios por amor; valgate Dios por Rosas; y valganos Dios por Corazón! Donde iremos por prendas tan estimables? Donde iremos por las que con tanta amenidad se pintan en estos funerales elogios? Donde haviamos de ir, sino al famoso Jardín de Asuero? Apenas hay voces con que explicar lo grande, lo singular, y lo pulido de su maravillosa arquitectura: y aunque para hacer el gusto mas interesado, se competían la grandeza con a amenidad, la abundancia con la disposición, y las riquezas con la bizarría, solo de la pintura se dice que lo hermoseaba todo: *Quod mira varietate pictura decorabat*. De suerte, que ni las columnas de marmol, ni los tapizes matizados de blancos, verdes y rubios colores, ni las alfombras, y tapetes de esmeraldas; ni los lechos de plata y oro; ni la frondosidad de los bosques, arboles y alamedas; ni la copiosa variedad de plantas, flores y fructos llenó con tanto honor, y belleza la magnificencia del teatro, como la pintura: *Quod mira varietate pictura decorabat*. Y porqué? Porque todos los demás adornos no decían más de lo que manifestaban; pero la pintura daba a entender mucho mas de los que representaba: porque no solo decía lo que executaron los pinceles en la mano; sino lo que resolvieron los discursos en la fantasía. Y como la del autor tiraba a manifestar las glorias de su poder, y bizarría: *Ut ostenderet divitas gloriae sue & magnitudinem atque jactaniam potentie sue*. Echó en la pintura todo aquél resto de perfección, a que no pudieron llegar las obras: *Quod mira varietate pictura decorabat*.<sup>595</sup>

A través de las citas en latín, el texto hace un parangón entre la riqueza del convento recién ornamentado y el ambiente descrito en el primer capítulo del libro de Esther, en el que se relata la magnífica decoración que presentaban los jardines del rey Asuero cuando ofreció un banquete de 180 días seguidos. Este emplazamiento estaba engalanado con: “colgaduras de lino fino, de lana y de púrpura violeta, fijadas, por medio de cordones de lino y púrpura, en

---

<sup>595</sup> Montaña, *El Corazón de las Rosas*, 7.

anillas de plata sujetas a columnas de mármol blanco; lechos de oro y plata sobre un pavimento de pórfido, mármol, nácar y mosaico”.<sup>596</sup>

El interesante y revelador texto resalta la importancia de la ornamentación pictórica sobre las demás obras del convento esbozando varias razones. Si bien alaba brevemente la arquitectura del espacio, considerando tanto sus dimensiones como su singularidad y lo bien acabado de la obra, es en la ornamentación donde el autor profundiza sus observaciones y hace eco del gusto, caracterizando al convento con adjetivos como ameno, bien dispuesto y rico. Dentro de los elementos decorativos que se mencionan como columnas, tapices y alfombras, el autor destaca su materialidad (el mármol, el color, los jaspes, las esmeraldas, la plata y el oro con el que se constituyen), así como la belleza de elementos de carácter natural como lo son plantas, flores y árboles. No obstante, estos son relegados ante el proceso intelectual que la pintura aporta al recinto, hablando de ella como un teatro, es decir, los lienzos pintados son como un telón en el que se escenifican diversos actos de carácter histórico, espiritual y teológico.

En este sentido, es sobresaliente el papel de la pintura como lenguaje que llega a comunicar más de lo que representa, es decir, el arte pictórico se despliega como un sistema polisémico cuyos significados e interpretaciones trascienden más allá de lo que materialmente manifiesta. Hablando de la materialidad, Carballido menciona que la pintura va más allá del acto mecánico que se ejecuta a través del pincel, esto es, que trasciende el universo de las formas, encontrando su mayor valía “en los discursos de la fantasía”,<sup>597</sup> proceso que conlleva a la creación de una composición mental, la conformación de una *imago mentis* generada a través del proceso intelectual, eje rector de la manifestación artística. Estas

---

<sup>596</sup> La traducción bíblica actual ya no conserva la frase que subraya la decoración pictórica, siendo este el texto original en latín: “et pendebe ant ex omni parte tentoria ærii coloris et carpasini et hyacinthini sustentata funibus byssinis atque purpureis qui eburne is circulis inserti erant et columnis marmoreis fulciebantur lectuli quoque aurei et argentei super pavimentum zmaragdino et pario stratum lapide dispositi erant quod mira varietate pictura decorabat”, véase “Ester”, Biblia Católica, <https://www.bibliacatolica.com.br/es/la-biblia-de-jerusalen-vs-vulgata-latina/ester/1/>

<sup>597</sup> Andrade, *El pincel*, 33.

ideas se dan entorno a la defensa de la liberalidad de la pintura,<sup>598</sup> movimiento con el que seguramente el autor de este texto comulgaba.

Por último, Carballido dedica unas líneas al autor de las pinturas que se encuentran en el recinto. Al referirse únicamente a una persona en singular, pese a que la empresa pictórica del convento tiene la firma de varios autores, se puede proponer que esta dedicatoria se refiere al autor intelectual de dicha empresa, es decir, la persona que seleccionó y dictaminó las escenas y pasajes que conformarían el corpus pictórico del recinto, pudiéndose asegurar que dicho creador fue el mismo obispo Domingo Pantaleón, a cuya vida y virtudes refieren tanto la introducción de Carballido como los sermones que dan forma al volumen del *Corazón de las rosas*. Del prelado se alaban “las glorias” tanto de su poder –definido como “el dominio, imperio, facultad y jurisdicción, que uno tiene para mandar o ejecutar alguna cosa”– como de su bizarría –entendida como “lucimiento, esplendor en el porte, adorno o gala–. En este sentido, el renglón asienta que el obispo gustaba de manifestar su facultad o poder episcopal, así como su lucimiento o, incluso –interpretando de manera más profunda– su buen gusto, utilizando al arte o, en este caso más específico, la pintura como un instrumento de carácter demostrativo.

Si bien el texto concede a Domingo Pantaleón la autoría intelectual de la empresa pictórica de Santa Rosa, es justo mencionar que la inspiración y función de los lienzos –al menos en lo que se refiere a los ejecutados en el coro del convento– debió haberlas encontrado el obispo en los textos de Sor María Ana Águeda de San Ignacio,<sup>599</sup> con quien tenía una relación bastante cercana. Es a través de los textos de la religiosa –significativamente reimpresos junto con una biografía suya escrita por el jesuita Joseph Bellido el mismo año en que se ejecutó la pintura de la bóveda– que lo representado en el

---

<sup>598</sup> En torno a la liberalidad de la pintura en la Nueva España consultar Paula Mues Orts, *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008).

<sup>599</sup> La vinculación entre los textos de sor María Ana Águeda de San Ignacio con la obra pictórica de la bóveda ya había sido señalada anteriormente por Cristina Ratto. Durante la redacción de este capítulo no se leyó el mencionado trabajo debido a que se encontraba en proceso de edición. Al final de la redacción de esta tesis, el artículo fue publicado y, aunque la idea de vincular los textos con la pintura proviene de la mencionada investigadora, el uso de fragmentos textuales y sus resultados son distintos en ambos trabajos. Para una comparación, consultar Cristina Ratto, “La glorificación de María como Madre de Dios en la bóveda del coro alto de la iglesia de monjas dominicas de Santa Rosa de Lima en Puebla”, en *Orden de Predicadores 800 años. Tomo V. Arte y hagiografía, siglos XVI-XX* (Colombia: Universidad Santo Tomás, 2019), 271-308.

coro cobra el sentido trascendental y polisémico con el que se caracteriza la labor de la pintura dentro del convento.

Para interpretar y entender la función particular de los lienzos resulta de sumo interés detenerse en pequeños tratados y devociones que sor María Ana Águeda redactó bajo los títulos de: *Meditaciones muy provechosas para oír misa, Ejercicios de tres días que hacen las Ras. Mes. en su Convento de Santa Rosa de Santa María y Las leyes de Amor Divino que debe guardar la fiel, y amante Esposa de Christo, para ser a los ojos de su Esposo más graciosa, grata ya agradable*; así como la mencionada biografía escrita por Joseph Bellido, en la que se da cuenta de sus arrebatos místicos, presentando citas textuales de reflexiones escritas por la propia monja.

### 3.4.2 La Pasión de Cristo

El universo pictórico contenido en el coro alto comienza con los dos enormes lienzos de medio punto que, a través de varias escenas, narran la pasión de Cristo. Aunque en esta investigación se considera que dichas telas provienen del pincel de José Joaquín Magón, es necesario apuntar algunas reflexiones en torno a ellas, ya que forman parte de todo un programa iconográfico que, en comunión con la bóveda, invitaba a las monjas a ejercitar la oración mental siguiendo las enseñanzas de su primera prelada, sor María Ana Águeda de San Ignacio. Las escenas desarrolladas en ambas telas son: *La oración en el huerto, El prendimiento de Cristo, Cristo presentado ante Anás, Cristo presentado ante Caifás, El juicio del Sanedrín, La incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás, La flagelación, La coronación de espinas, El juicio de Cristo ante Pilatos, Cristo con la cruz a cuestas, Cristo despojado de sus vestiduras, La crucifixión, El calvario, El descendimiento, La piedad, El entierro de Cristo y La resurrección (Img.119)*.<sup>600</sup> Aparentemente la fuente literaria de donde provienen dichas imágenes no son los Evangelios, sino los escritos que, acerca de la pasión, dejó sor María de Jesús de Ágreda dentro de la monumental obra *Mística ciudad de Dios*, libro que, como atestiguan varios lienzos, fue de uso muy común entre los

---

<sup>600</sup> La identificación de los pasajes sigue la propuesta hecha en Ana María Vega Islas, “Análisis Iconográfico de las pinturas del coro alto del templo de Santa Rosa de Santa María en la ciudad de Puebla” (Tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, 2009), 192-222.

pintores, sobre todo para representar las escenas de la pasión. Por ejemplo, una escena que denota el influjo de los mencionados escritos es *La incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás*, pasaje que es exclusivo del escrito de la monja.

Seguramente, la *Mística ciudad de Dios* no sólo sirvió como fuente de inspiración para la pintura de Magón, sino también para la pluma de sor María Ana Águeda de San Ignacio, quien, en *Los ejercicios de tres días, que hacen la Ras. Mes. en su Convento de Santa Rosa de Santa María*, redacta una breve narración de los principales momentos de la pasión de Cristo, tomando como punto de referencia los mencionados escritos de sor María de Jesús de Ágreda. La filiación entre el texto de Águeda de San Ignacio y los cuadros del coro es notoria en ciertos detalles iconográficos que remiten a los mencionados ejercicios, prueba de ello se encuentra en el lienzo *El juicio de Cristo* (**Img.120**), en donde se observa a Cristo portando una especie de túnica. El uso de esta prenda cobra sentido cuando se lee un extracto de lo que Águeda de San Ignacio apunta para esta escena: “le vistieron la vestidura blanca, que señalaba a los fatuos; pero ó juicios incomprensibles de Dios! esta vestidura en nuestro divino dueño, fue para denotar su inocencia, aunque sus enemigos lo hicieron por irrición, y burla”.<sup>601</sup>

Bajo la clave que ofrecen los ejercicios escritos por sor María Anna Águeda, se puede entender que los lienzos servían como una suerte de apoyo para interiorizar y reflexionar en torno a la pasión de Cristo. La imagen pintada y estática servía como modelo o *imago vera* que, llevada al intelecto y retenida en la imaginación como una *imago mentis*, cobraba vida. Las narraciones de sor María aportaban el guión y la secuencia de escenas subsecuentes que, gracias al parámetro visual generado por la pintura, podía ser completado a través de la creación de imágenes mentales; generando con esto un teatro desarrollado en la imaginación.

La conjugación de la imagen con el texto para fines contemplativos y de oración mental proviene de diversas tradiciones, entre ellas sobresalen la *compositio loci* de los jesuitas, tan

---

<sup>601</sup> María Ana Águeda de San Ignacio, “Ejercicios de tres días, que hacen las Ras Mes en su Convento de Santa Rosa de Santa María” en *Varias devociones compuestas por la V. y M. R. M. Sor Maria Anna Agueda de S. Ignacio, Priora y Fundadora, que fue, del Sagrado Convento de Recoletas Dominicadas de Santa Rosa de Santa Maria de esta Ciudad* (Puebla: Imprenta de Christoval Thadeo de Ortega, y Bonilla, 1758), 67.

provechosa para la realización de los ejercicios espirituales, o las recomendaciones que Santa Teresa de Jesús hizo en torno a la imagen como elemento de ayuda para la oración mental. De igual modo, otros textos exhortaban al uso de las fuentes visuales como instrumento de reflexión en torno a la pasión de Cristo, como se describe en un escrito homólogo al realizado por sor María, aunque publicado tiempo después, a saber, los *Piadosos ejercicios sobre la Sagrada Pasión de N. S. Jesucristo* de José de Ibarguengoitia, en los que se señala:

Las imágenes sensibles ayudan también y facilitan la atención del entendimiento, porque es más connatural a su modo entender acá las cosas; por lo cual, permitiéndolo la materia, es muy a propósito figurarse que está uno viendo materialmente aquello que va a meditar, como el infierno, la muerte en algún individuo, el Calvario etc.<sup>602</sup>

Es importante enfatizar que las grandes telas presuntamente pintadas por Magón no guardan una secuencia cronológica entre sí, es decir, los pasajes de la pasión de Cristo dentro de ambos cuadros no obedecen a una lectura secuencial o narrativa. Esto puede deberse a la administración del espacio por la jerarquía o importancia de la escena a representarse. Aunque también puede tener por causa la interacción de los lienzos con la luz natural para manipular su fuerza expresiva y, con ello, generar una atmósfera. En los ejercicios propuestos por sor María Ana Águeda de San Ignacio, se puntualizan horarios estrictos dentro de los cuales se debe hacer la meditación de cada escena de la pasión, misma que, presumiblemente, se hacía dentro del mismo coro alto.

Atendiendo a la función de la pintura como guía para desarrollar una narración interior a través de la meditación, es factible proponer que, siguiendo las instrucciones expresadas en los *Ejercicios de tres días*, cada escena pintada tuviera un horario preciso para ser observada e interiorizada. Si bien las pinturas siempre se encontraban colocadas dentro del mismo espacio, estas se activaban en comunidad durante horas específicas, focalizando la mirada en la escena que correspondiera a dicho horario. Por ejemplo, a las ocho de la noche del día

---

<sup>602</sup> Mariano José de Ibarguengoitia, *Piadosos ejercicios sobre la Sagrada pasión de N.S. Jesucristo dedicados especialmente para la Semana Santa* (Madrid: Biblioteca Clásica de Religión, 1852), 57.

jueves se reflexionaba en torno a la oración en el huerto, mientras que a las seis de la mañana del viernes tocaba el pasaje de la flagelación o a las tres de la tarde la muerte de Cristo.

Bajo la premisa de la puntual observación de cada pasaje en determinada hora del día o de la noche, es que se puede pensar en el efecto que la luz natural –cuya entrada principal era a través de dos ventanas altas situadas en el muro central y el muro derecho del coro– y la luz artificial –generada por las velas– tendrían en cada una de las escenas durante la hora en que tocaba la meditación de cada pasaje. La idea de que este elemento de carácter atmosférico también pudiera haber influido en la colocación de cada escena dentro de los dos monumentales cuadros es sugerente.

El salto visual que parte de las escenas de la pasión de Cristo –colocadas en los muros laterales del coro– hacia la escena celestial de la visión de la gloria –pintada en la bóveda– se expresa bien a través del siguiente texto que Joseph Bellido escribiera en torno a una de las visiones de sor María Ana Águeda:

Vio también en el cielo resplandecer los frutos de la Sagrada Passion en la honra, y gloria que de ella resulta a la Santísima TRINIDAD: como la divina justicia quedó satisfecha: engrandecida la misericordia la excelentissima charidad manifiesta: ensalzada la naturaleza humana. La excelsa dignidad de MARIA santissima y su Santidad prodigiosa. La gloria de todos los Bienaventurados, que la gozan por los tormentos de Jesuchristo, y están vestidos de ella por la Sangre del Cordero Inmaculado. Le parecía, que de las espinas de la corona, que afrentó, é hirió la Sacratissima Cabeza de JESUS nuestra vida salian las Coronas con que ceñían sus sienas los Santos, y almas gloriosas. Por lo atormentado de los Ojos de JESUS con la Sangre, lagrimas, y polvo les era concedido aquel lumbre de gloria, para ver claramente la divina Essencia; y assi todos los demás gozos, hermosura y gloria, que poseen, todo les redunda de las penas, trabajos y tormentos de nuestro Amantissimo Salvador.<sup>603</sup>

---

<sup>603</sup> Bellido, *Vida*, 300.

Bajo una perspectiva teológica, la pasión y muerte de Cristo, representadas en las pinturas localizadas en los muros laterales del coro, dieron como fruto la apertura de los cielos representados en la bóveda. Gracias al sacrificio de Jesús, cuyos pasajes las monjas meditaban frecuentemente, es que ahora ellas podían contemplar los cielos, por lo menos de manera pintada, esto con la esperanza de contemplar la verdadera gloria cuando finalmente dieran el paso a la muerte y, con ello, a la ansiada vida eterna.

### 3.4.3 *La escenificación de La Gloria*

La alegoría escogida para decorar el espacio de la bóveda fue *La Gloria*, título con el que he nombrado dicha obra. Como se ha mencionado, existen ejemplos pictóricos que presentan, si no la misma, una temática similar dentro de la geografía poblana. Como ejemplos relevantes tenemos *La Glorificación de la Virgen* de Cristóbal de Villalpando en la Catedral de Puebla y los lienzos de *La Ascención* y *La Asunción* que Luis Berrueco realizó para el convento de Santa Clara, en la vecina ciudad de Atlixco. El total de la superficie pintada y colocada en el techo comprende la bóveda del coro alto, el arco toral y otro fragmento de bóveda que se encuentra fuera del coro, es decir, forma parte de la nave de la iglesia, en donde se representa un coro de ángeles músicos.

La escena principal ocupa la totalidad de la bóveda del coro alto. La escenificación de la gloria en dicho espacio obedece a una concepción simbólica en la que pintura y arquitectura juegan un papel muy importante: las características arquitectónicas revestidas con los colores y las santas imágenes evocan la bóveda celeste, culmen y fin de la vida cristiana, no-lugar en donde la divinidad reposa entre los coros de los ángeles y las alabanzas de los justos (**Img.121**). En el centro, punto focal de la composición, se observa a la Virgen María, quien dirige su mirada a la Santísima Trinidad. Rodeando la escena se organiza una serie de coros en alabanza, dentro de los cuales sobresale la presencia de los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael; familiares de Jesús como lo son San Joaquín, Santa Ana, San José y San Juan el Bautista; la presencia de los evangelistas Mateo, Lucas y Juan así como de los apóstoles Pedro y Pablo; la de los personajes veterotestamentarios dentro de los que destacan Adán, Eva, Abel, Noé, Aarón, Moisés, el Rey David, Josué y Samuel e, incluso, la presencia de dos santos jesuitas: San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Acompañando al

cortejo de arcángeles, santos y justos se encuentran varios ángeles que tocan y cantan música de alabanza, esto al tiempo que otros angelillos sostienen y esparcen varias rosas de color blanco, rojo y rosado.<sup>604</sup>

La aparición de estos personajes puede atribuírsele a una fórmula común para representar la gloria, sin embargo, algunos de ellos pueden rastrearse entre las devociones y escritos de sor María Ana Águeda de San Ignacio, cuestión que permite dar una segunda lectura, todavía más interesante y particular a la iconografía de la bóveda. Dentro del pequeño tratado *Leyes del Amor Divino*, sor María recurre a varios personajes bíblicos para ejemplificar las virtudes que las religiosas deben poseer para mayor agrado y gloria de Cristo. En la tercera ley de amor, en la cual propone que la religiosa debe tener puesta su mirada en Dios, sor María utiliza el ejemplo de San Pedro, quien curiosamente, en la bóveda, aparece viendo a la Trinidad, dando a entender la importancia de fijar la vista en Cristo:

[...] que la vista del Señor dá fortaleza, lo dice el sucesso de San Pedro, que a la vista de su Maestro estuvo tan fuerte, que le ofreció a morir con él; pero quando le siguió *á longé*, de modo que no le veía, luego se enflaquezió, y tanto, que el que desembainó el cuchillo contra un Exercito, a la voz de una Esclava cayó.<sup>605</sup>

En el mismo capítulo es mencionado el rey David, quien aparece junto a Pedro dentro de la bóveda. En el caso de este monarca, sor María menciona: “[...] es su obligación y condición del amor, mirarte y remirarte en el amado; como los ojos de la Esclava están en las manos de su Señora, assi mis ojos están en el Señor, dixó David, porque era amante de Dios”.<sup>606</sup> Es decir, cuando las religiosas observasen a Pedro y a David en la bóveda, probablemente recordarían los escritos de su primera priora, quien, a través del ejemplo de ambos personajes, recomienda mantener los ojos en Cristo. En la cuarta ley, que trata acerca de oír al amado, se

---

<sup>604</sup> La identificación de los personajes sigue la propuesta hecha en Vega Islas, “Análisis Iconográfico de las pinturas del coro alto”, 49-195.

<sup>605</sup> María Ana Águeda de San Ignacio, “Leyes de amor divino que debe guardar la fiel, y amante esposa de Christo, para ser a los ojos de su Esposo mas graciosa, grata y agradable” en *Varias devociones compuestas por la V. y M. R. M. Sor Maria Anna Agueda de S. Ignacio, Priora y Fundadora, que fue, del Sagrado Convento de Recoletas Dominicanas de Santa Rosa de San Maria de esta Ciudad* (Puebla: Imprenta de Christoval Thadeo de Ortega y Bonilla, 1758), 174.

<sup>606</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 175.

habla acerca del profeta Samuel, quien fue representado de espaldas al espectador y clamando a Dios, como lo menciona sor María en los siguientes renglones:

A Samuel llamó Dios repetidas veces para hablarle; pero no mereció oír sus Divinas Palabras, hasta que le dixo: Habla, Señor, que tu siervo oye. A muchas almas llama Dios para hablarles, y sembrar en ellas tan divina Semilla; pero no lo consiguen por faltarles la humildad, y rendimiento; porque no le dicen a Dios con el Profeta: Habla, Señor, que tu Siervo oye. También les sucede a muchas almas lo que a el mismo Samuel, que por no estar acostumbradas á oír á el Señor, no le conocen; pero si acuden á la Obediencia, si crén á los que las guian, lo conocerán, como el Profeta que creyó a Elí Sacerdote, y luego logró oír, y conocer la voz de Dios. <sup>607</sup>

Dentro de ese mismo capítulo también se habla de Juan el Bautista:

Por la Obediencia se oye primero a la voz del Señor, y assi deben ser los oídos de la Esposa tan rendidos a la Obediencia de los Superiores, que este redimiento, y promptitud, la dispongan para oír la voz interior del amado. Esto parece darse a entender en la Predicación del Baptista, que precedió á la de Jesu Christo; a él le fue dado preparar los caminos del Señor, y hacerlos llanos; porque los que oyeron a Juan, y le creyeron, se dispusieron con esta Obediencia para oír despues á Christo Señor nuestro, y lograr su Doctrina. <sup>608</sup>

La ejemplificación de cómo debe escuchar la religiosa se da a través de estos dos personajes: Samuel, quien enseña a escuchar con humildad, y Juan el Bautista, que escucha obedeciendo. En la octava ley, que versa en torno a celar y guardar la hacienda del esposo, San Pablo es mencionado bajo estos términos:

Pues ya sabe la Esposa de Christo qual esta sed, ó deseo la dexo á mis Siervos, para que con ella procuren la salvacion de las almas, sin perdonar trabajo, ni la vida, la que dieran con gusto, por salvar una alma. Y quien viere lo que los santos hicieron, a este no entenderá esta verdad, y San Pablo se adelantó, a fin solo estar prompto a

---

<sup>607</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 178.

<sup>608</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 180.

dar por sus hermanos, e hijos en Christo la vida; pero passa mas ayá, porque dice que quisiera ser *Anatema* con sus hermanos.<sup>609</sup>

La figura de San Pablo recuerda a las religiosas su deber por ganar almas para el esposo, Cristo, lo cual lograrían gracias a la oración que ejecutaban, entre otras partes, en el coro. En el capítulo noveno, el cual marca la obligación de imitar a Cristo, sor María alude a la figura de Moisés de la siguiente manera:

Sal huyendo del Mundo, como los Israelitas de Egipto, que Dios te hará la costa, como a ellos la hizo, dividiendo las aguas, para que passaran, que significan muchas dificultades, que tiene que vencer la alma, que se determina á seguir á JESUS por el camino de la perfección, del qual camino fue figura el de los Israelitas, por ir por desiertos.<sup>610</sup>

Más adelante, en el mismo apartado, recuerda la figura de Josué:

Y si para tomar la Tierra de promission, y possérla, se paró el Sol á la voz de Josué, que fue uno de los que salieron de Egipto, podemos entender de este prodigio, que fue figura del que hizo el hijo de Dios, deteniéndose entre los hombres el tiempo de treinta y tres años, para alumbrarnos, y ganarnos el Cielo, obligado de la necesidad, que tenia la naturaleza humana [...].<sup>611</sup>

Finalmente, en la décima ley de la esposa fiel de Cristo, sor María conmina a las religiosas a unirse todas en la vida de Christo; en esta última parte del tratado evoca la figura de Adán y Eva:

Pecó Adán deseando ser como Dios, que este fue el engaño de la Serpiente, pues que hizo Dios? a lo que el hombre desordenado apeteció le dió para ordenarlo. Pero, ó dolor: que quando la Serpiente instigó, y tentó a nuestros Padres, ellos le obedecieron, é hicieron la diligencia que el Demonio les propuso. Comieron la fruta

---

<sup>609</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 216.

<sup>610</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 232.

<sup>611</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 234.

vedada, atropellando los preceptos Divinos, y no solo no consiguieron su vano deseo de ser como Dios, pero lo que aun lo que de Dios tenían, que era la Imagen, perdieron, y ahora que Dios les convida con su Vida, y saben que pueden (por orden Divino) llegar á una tan grande union con Dios.<sup>612</sup>

Gracias a esta explicación se puede entender, de manera cabal, la forma en la que fueron representados Adán y Eva, quienes en la bóveda aparecen con Dios Padre a su lado –único personaje que se repite en la composición–, convidándolos a disfrutar de la gloria, después de que, gracias a ellos, esta fuera cerrada y vuelta a abrir a causa del sacrificio de Cristo.

Muy probablemente, la elección de algunos de estos personajes para ser representados en la bóveda tuvo por finalidad ayudar a las religiosas a recordar las leyes del amor que la priora del convento había legado para que sus hijas fueran perfectas esposas de Cristo. De así conseguirlo, las monjas tendrían como recompensa poder contemplar la gloria, ya no sólo de forma artística, sino en los mismos cielos. Si bien estas presencias pueden encarnar virtudes, hay otros personajes en la bóveda que refuerzan una identidad corporativa dentro del convento; tal es el caso de las imágenes de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Xavier, quienes encuentran su explicación al recordar que fue gracias al apoyo de los jesuitas que el beaterio de Santa Rosa pasó a ser convento. En reconocimiento y agradecimiento a la labor de la Compañía fue que el obispo y las monjas decidieron incorporar a ambos santos dentro de la representación de la gloria. Seguramente, este recurso visual también les recordaba a las monjas el unirse a los santos jesuitas para pedir y orar por el bien de la Compañía de Jesús y de sus hijos, quienes tanto bien les habían hecho. En sintonía con esta filiación jesuítica vale la pena resaltar que Joseph Bellido, miembro de la Compañía, asentó que sor María había tenido una visión de San Ignacio:

Vió en una ocasión á San Ignacio de Loyola cercado todo de bellísimas rosas blancas, y encarnadas, que significaban la pureza, y charidad, que quiere en sus hijos, y que assi como las rosas son tan medicinales para los cuerpos, assi queria lo fueran sus hijos para las almas.<sup>613</sup>

---

<sup>612</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 241.

<sup>613</sup> Bellido, *Vida*, 290.

El significado que aporta esta visión puede conducir a una lectura correcta de las flores que los pequeños ángeles de la bóveda esparcen en el cielo. Dichas flores son rosas de tres colores: blanco, rojo y rosado, las cuales decoran y engalanan los cielos, al tiempo que representan las virtudes que las monjas deben practicar como buenas esposas de Cristo, mismas que se han consagrado para alabarlo y enaltecerlo. Las rosas de color blanco simbolizan la pureza, las de color rojo la caridad y, finalmente, es muy probable que las de color rosa representen a las mismas monjas, quienes, a partir de la iconografía de Santa Rosa de Lima y sus características rosas rosadas, pudieron haber decidido representar de esta forma la vida religiosa femenina y dominica. Prueba de ello es que engalanando a las santas dominicas que se encuentran en el intradós del arco (de las cuales se hablará más adelante) se observan medallones de rosas que únicamente presentan coloración rosada.

Siguiendo con la cuestión de la identidad corporativa, es necesario mencionar el parnaso de santos dominicos que se encuentra representado en el arco toral de dicho espacio. Nuevamente, la pintura y la arquitectura se unen para generar un espacio simbólico, ya que el arco toral sustenta la elevación de las mismas bóvedas. En el trasdós del arco se representó la santidad de los dominicos, en dicho caso resulta interesante que se ocupara el espacio exterior del arco para retratar a los hombres de la orden, ya que su vocación es de vida activa y, por lo mismo, les exigía estar al exterior del convento. En la clave del arco –piedra angular de soporte– se colocó a Santo Domingo de Guzmán (**Img. 122**), quien es para los dominicos la piedra angular de la orden. Es preciso señalar que su representación obedece al modelo de la efigie de Santo Domingo de Soriano, la cual es considerada como su vero retrato. Rodeando al fundador se encuentran: Alano de la Rupe, San Raymundo, San Luis Beltrán, el beato Bartolomé de Braganza, el beato Juan Ungaro, San Pedro de Verona, San Jacinto de Polonia, San Alberto Magno, el beato Inocencio V, San Pio V, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer, el beato Mateo Carreri, San Pedro de Rufia, Andrés Pescheira, el beato Juan de Colonia, el beato Jordán de Sajonia, San Antonino de Florencia y el beato Guidolanginelo mártir.

En el intradós del arco, es decir, en la parte interior, se encuentra la santidad femenina dominica, representando con ello la vida contemplativa vivida al interior del convento, en

donde permanecían las mujeres de la orden. En la clave del arco se encuentra Santa Rosa de Lima (**Img. 123**), esta vez, como eje fundamental y principal inspiración del convento de las rosas. A los lados de la santa peruana sobresalen: la beata Columba de Rieti, Santa Margarita virgen, Santa Lucía Narni, la beata Estefanía, la beata Cecilia, Santa Margarita princesa, Santa Inés de Montepulciano, Santa Catalina de Siena, Santa Margarita de Castelló, Santa Imelda, Santa Magdalena, Santa Juana princesa y la beata Ossana de Mantua.

### *Subir a la gloria y alabar a Dios*

La vista completa de la bóveda bien puede emular la visión que tuvo sor María Ana Águeda de San Ignacio en el año de 1737. A continuación, transcribo los fragmentos que coinciden con lo pintado sobre la bóveda:

Como me ha enseñado mi Dios amorosissimo, y unico Bien a unirme con los Ángeles, y Santos, para amarle en todos, y darle las alabanzas, que todos le dan. Me ha mostrado algunas veces que estoy en el Cielo en compañía de los bienaventurados alabándole. No sé como es esto, porque estando acá, me veo allá; y no solo esso, sino que sentí, que me hermano el Señor con los Angeles, y Santos. Todo lo he menester Yo por mi mucha ruindad. Si es mi Señora la Virgen MARIA me pone baxo de su Manto, y me defiende. Si mi dulcissimo Amador JESUS, de quantas maneras me guarda. Unas veces me cerca con su Poder, que toda me veo rodeada de él, sin que tenga modo de explicarlos [...] También me encarga á los Santos, y me suele unir consigo, que parece reza, habla, mira por mi boca y ojos. Me unió [...] con San Pablo, que se penetró en mi alma [...] Señor San Joseph me favorece como amoroso Padre, San Joachin quiso llamarse mi Abuelo, y aun antes, que yo le tuviera devoción, pedía a Dios por mi [...] tambien me favorece [...] Santa Catharina de Sena, y nuestra Madre Santa Rosa [...] Santo Domingo nuestro Padre [...] San Juan Evagelista, que fue el que me consiguió gozar del pecho amoroso de mi dulcissimo JESUS [...] San Gabriel, San Raphael

y el Santo Príncipe San Miguel, todos me ayudan, y favorecen [...] Con razon le alabarán los Ángeles, y Santos, que son testigos de la Bondad de Dios [...].<sup>614</sup>

Pareciera que, a través del teatro pictórico, se procuró emular la misma visión que la primera priora del convento había tenido. Por medio de este artificio se buscaba que las monjas que oraban en el coro replicaran la experiencia de sor María, buscando una especie de experiencia mística que las colocara directamente en el cielo, observando la gloria de Dios, para con ello estimular la oración y la alabanza, ya que, como dijera la misma sor María, el ser testigo de la bondad de Dios justifica la alabanza de los ángeles y de los santos. Bajo esta misma idea, y de manera muy breve, Joseph Valentín Romero describió el trabajo que el obispo hizo para ornamentar el coro: “[...] y adornando el Choro de tal manera, que su misma hermosura alentara al fervor en las divinas alabanzas [...]”.<sup>615</sup>

Efectivamente, una de las finalidades que perseguía la decoración pictórica del coro alto era la de optimizar la función primaria que este desempeñaba, es decir, el ser un espacio destinado para ejercitar la oración y la música en comunidad. A través del recurso visual, las religiosas del convento de Santa Rosa se unían a una sola voz con la alabanza de los coros celestiales, dicho de otro modo, se lograba la comunión de la Iglesia triunfante con la Iglesia militante gracias al culto divino, labor para la que estaban consagradas las monjas, como bien lo dice la misma sor María:

Advierte que te consagraste alma, y cuerpo, haciendo testigos á los cortesanos del Cielo, y de la Iglesia Militante. Aviva la fé, y conoce, que zela tanto a sus Esposas, que no quita de ellas un punto sus hermosos Ojos, mirando todos sus pensamientos, intenciones, inclinaciones, y acciones, para ver si en todo llevan el fin de agradarle, ó si se tuercen, y divierten, obrando por amor proprio de si misma, ó para dar gusto á las criaturas; por lo que advertida debes poner todo cuidado en que siempre te halle fiel en lo poco y en lo mucho [...].<sup>616</sup>

---

<sup>614</sup> Bellido, *Vida*, 302-303.

<sup>615</sup> José Valentín Romero, *La más hermosa flor de las Rosas*, 35.

<sup>616</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 252-253.

Es así como “los cortesanos del cielo” –representados pictóricamente en la bóveda– y la Iglesia militante –encarnada en las monjas que se unían de manera común en el coro– eran los principales testigos de la vida religiosa a la que dichas mujeres se habían consagrado en alma y cuerpo para la alabanza divina. Para que la función de la bóveda adquiriera mayor sentido existía una condición fundamental: la vista. Gracias a la observación de la gloria interpretada por el pincel es que las monjas recordaban el compromiso que habían hecho con Cristo. El ejercicio de la mirada era un acto fundamental dentro de las recomendaciones de sor María, quien invitaba a no quitar la vista de Dios:

[...] si siempre la advertida Esposa mira a la cara de su Esposo, passará á ser mas Angel que criatura humana, pues de los Angeles dixo Christo nuestro Señor, que siempre están mirando la cara de su Padre, que está en los Cielos. También puede la Esposa de Jesús copiar esta perfeccion de MARIA Santissima, que desde el punto de su limpia Concepción, fixó la vista en el Ser inmutable de Dios, sin quitarla ni un instante, ni durmiendo; pues entonces velaba su Corazon para la Presencia de Dios mui despierto [...].<sup>617</sup>

Mediante estas líneas, la priora del convento promete que si las religiosas mantienen los ojos en Dios ellas se volverán *como* ángeles, justo como los que las monjas contemplaban diariamente durante el oficio divino gracias al artificio del pincel. Como estímulo para tal tarea, la priora invoca a María –punto central de la composición pictórica de la bóveda– quien sirve como modelo paradigmático de lo que la perfecta religiosa debe hacer: posar los ojos en Dios, como la misma Virgen lo hace dentro de la pintura de la gloria. Una vez que la mirada se encuentra dirigida, la alabanza comienza y, con ello, el rpto de la religiosa hacia los cielos:

Sube a los Cielos, y toma de la voca de los Espiritus Soberanos aquel Trisagio Divino, aquella alabanza antigua, y nueva, y canten sus potencias: *Sanctus, Sanctus, Sanctus*, en compañía de los mismos Angeles, y pidiendoles alaben a el Señor Dios de los Exercitos en tu nombre. Convida a los Santos, á los Justos, que alaben por ti a tu Dios, y Esposo [...] vuélvete a la Madre de Dios y pidele que por

---

<sup>617</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 175-176.

ti le alabe, y del mismo Esposo tuyo te vale, pidiéndoles satisfaga tu deuda alabándose á sí mismo.<sup>618</sup>

Es así como las monjas de Santa Rosa tenían la tarea de invocar, junto con los ángeles y santos, la alabanza destinada al único Dios que todo lo ve. Gracias al teatro celestial plasmado en la bóveda, las monjas podían imaginar los cielos glorificando a Dios y, con ello, lograr que las loas de cielo y tierra –iglesia militante y purgante– se unieran por un mismo fin. Si bien en la representación de la bóveda los personajes pintados carecían de voz, esta sería prestada por las monjas. A través del uso combinado de la imagen y el sonido, se lograba la unión de los sentidos de la vista y el oído, alcanzando con ello la activación última del teatro pictórico: el artificio de la vida en los lienzos.

#### *3.4.5 El sonido y la música en la bóveda: la activación del teatro de la pintura*

Como ha quedado establecido, la función más importante de la ornamentación de la bóveda era la de propiciar un entorno estimulante para la oración, la meditación y la alabanza, de modo que, a imitación de los coros angélicos, la Iglesia terrenal también se uniera a los cánticos de los santos y de los ángeles. Como parte fundamental de la oración se encontraba el canto, forma de oración tan importante en la vida religiosa que incluso nominaba al espacio del coro. Hablando sobre la obligación de las religiosas de glorificar a Dios, sor María Ana Águeda anotó lo siguiente:

Otra obligación mas tiene la esposa Esposa de Christo, y es haver ordenandose las Religiones, para que pagaran a Dios por sí, y por todas las divinas alavanzas, que de intento se emplén en ellas. De suerte que no cumplen la Esposa de JESUS con alabarle por si sola; sino por los que olvidados de esta deuda viven descuidados de ella. Donde tienen dos cosas que advertir: la una el cuidado, que debe poner en las divinas alabanzas, dandolas á su Esposo con ardiente amor, fervor y reverencia, haciendo su corazon un Organo de dulces, y armoniosas consonancias; uniendose á

---

<sup>618</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 200-201.

la iglesia Triunphante, y Militante para alabar a Dios con los Santos, y Justos: dandole tambien la alabanza, que del mismo Dios procede, y a él se vuelve.<sup>619</sup>

Las funciones litúrgicas en el coro radicaban fundamentalmente en la entonación de cantos y en la interpretación de la música, por ello no es de extrañar que sor María describiera el corazón de las religiosas al momento de alabar a Dios como un “órgano de dulces, y armoniosas consonancias”, evocando con ello el sonido que ellas mismas escuchaban al emprender los cánticos propios del oficio divino. El canto, como protagonista de la sonoridad religiosa, estaba regulado en las mismas constituciones del coro del convento de Santa Rosa, en las cuales se indica la forma en que este debe entonarse:

Todas las horas del Oficio Divino, se digan breve y distintamente, de tal manera que las Sorores no pierdan la devocion, y de ningun modo se les impidan las otras cosas que tienen que hacer. Lo qual decimos que así se haga, que en el medio del verso se guarde metro con pausa, no extendiendo la voz en el medio o fin del Verso: y no empiece un Coro el Verso sin haber finalizado el otro, guardándose la pausa que en el medio: lo cual se guarde más o menos, según la solemnidad de las fiestas.<sup>620</sup>

Con el fin de armonizar el canto, se requería la utilización de instrumentos musicales, los cuales eran tañidos por las mismas religiosas. En el caso de la pintura de la bóveda de Santa Rosa, Zendejas retrató los posibles instrumentos que tocaban las monjas en el oficio divino, esto tanto en la composición central como en un fragmento de lienzo colocado en la segunda bóveda. Es necesario mencionar que estos artefactos servían para generar la sonoridad que, por la misma naturaleza de la voz femenina, no podían alcanzar las cuerdas vocales de las religiosas, las cuales normalmente daban tonos de soprano y contralto, complementándose con los instrumentos que daban sonidos propios del tenor y bajo, como lo son el arpa, el bajón, el violón y el violoncello. Gracias a la fusión de canto coral con instrumentos se procuraba una armonía musical.

---

<sup>619</sup> Águeda, *Leyes de amor*, 202-203.

<sup>620</sup> Autor desconocido, *Regla y constituciones para las Religiosas Recoletas Dominicanas del Sagrado Monasterio de la gloriosa y esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María* (Puebla: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1789), 4.

Los instrumentos musicales que aparecen dentro de la composición central son el órgano, el violón, la guitarra española, la chirimía, el arpa cromática, el bajón y la corneta. Todos ellos se encuentran distribuidos en la sección donde están los arcángeles y los coros celestiales. Aunado a la representación de estos instrumentos, se hallan pintados varios libretes con notaciones musicales (**Img.124**). Originalmente se pensó que en ellos podría estar escrito algún canto específico que diera la clave para interpretar la pintura a través de alguna composición musical. Lo cierto es que en dichos objetos se encuentran una serie de combinaciones que no tienen una lógica entre sí. La música representada posee notaciones neumáticas, propias del canto gregoriano, y notaciones polifónicas, cuyo uso se dio a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Dichas inscripciones se encuentran anotadas en un tetragrama, lo cual resulta anacrónico debido a que desde el siglo XVII el uso del pentagrama ya estaba generalizado en toda Europa. Probablemente, la inclusión de un tetragrama obedezca a una solución formal de la obra o a la intención de evocar al canto llano dentro de la liturgia.<sup>621</sup>

La combinación de notaciones neumáticas y polifónicas dentro de un tetragrama no es factible dentro de una composición real, por lo que queda descartado que haya un himno trasladado a la pintura. Lo plasmado en estos libretes es un juego de escalas ascendentes y descendentes que bien podrían representar el movimiento de los sonidos dentro de la música.<sup>622</sup> Esto no es de extrañar, ya que como asienta Drew Edward Davies:

Es interesante observar que la mayoría de los ángeles músicos improvisan la música o simplemente hacen sonidos de alto o bajo volumen, dependiendo del instrumento que tocan. La proporción de imágenes de ángeles que leen partituras o que contienen emblemas con notación musical descifrable es relativamente pequeña.<sup>623</sup>

---

<sup>621</sup> Gustavo Mauleón, comunicación personal, 12 de octubre del 2019.

<sup>622</sup> Agradezco enormemente la generosidad del musicólogo Gustavo Mauleón, quien amablemente identificó los instrumentos representados en la bóveda. También me indicó el problema de las notas mensurales y polifónicas de los libretes.

<sup>623</sup> Drew Edward Davies, “La armonía de la conversión: Ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento Agustino neoplatónico” en Lucero Enríquez (coord.), *Harmonia Mundi, los instrumentos sonoros en Iberoamerica, siglo XVI-XIX* (México: UNAM, 2009), 43.

El fragmento pictórico de la segunda bóveda se encuentra consagrado únicamente a la evocación del rito sonoro (**Img. 125**), mostrando con ello la importancia que tenía la representación de los instrumentos musicales dentro del discurso de la obra. Al centro se encuentra un arpa, que simboliza las facultades gubernativas, probablemente por ello se encuentra a la mitad del coro, ejerciendo su papel rector entre los instrumentos litúrgicos y paralitúrgicos.<sup>624</sup> Al lado derecho del arpa se observan un violón, una cítara, un bajón y un órgano, los cuales ayudaban a dar la voz del tenor y del bajo, logrando así una complementación entre la sonoridad efectuada por cánticos entonados por las monjas y la sonoridad masculina efectuada por los instrumentos representados. Cabe resaltar que dichos aparatos son propios de la música litúrgica.

Al lado izquierdo del arpa se encuentran una guitarra, una chirimía y una trompa de mano, instrumentos que provienen de la música profana y que deben su presencia a la música paralitúrgica y festiva que se solía tocar en los villancicos, los cuales, normalmente, podían sustituir algunos de los cantos en los maitines y nocturnos con el fin de generar un ambiente más festivo. De este modo, se entiende que en la franja de la segunda bóveda se encuentran representadas tanto la música litúrgica como la música paralitúrgica, ambas unidas por el coro de los ángeles que toca los instrumentos y que, al mismo tiempo, representa la música ejecutada por las monjas.<sup>625</sup>

Algunos de los instrumentos de carácter profano que se representaron en la bóveda responden a la influencia que la música operística italiana ejerció en España durante el siglo XVIII, este estilo musical fue adaptado a diversos géneros, convirtiéndose en parte del gusto moderno borbónico.<sup>626</sup> La influencia italiana llegó a la música religiosa a través de las funciones paralitúrgicas y, específicamente, gracias al villancico, el cual, al basarse en modelos profanos, evolucionaba al ritmo que dictaba el gusto musical impuesto por la vida

---

<sup>624</sup> Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político Christiano representada en cien empresas* (Mónaco: Enrico, 1640), 464-470.

<sup>625</sup> Agradezco al musicólogo Gustavo Mauleón por indicarme la división musical de los instrumentos litúrgicos y paralitúrgicos, así como por haberme dado las nociones en torno a la música teatral y su introducción en la España del siglo XVIII.

<sup>626</sup> Juan José Carreras, “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 25.

del siglo.<sup>627</sup> Como resultado de ello se generó una teatralización de la música,<sup>628</sup> misma que se terminó implementando en algunas funciones y alabanzas religiosas ejecutadas en distintos templos y claustros. La adaptación de los recursos operísticos italianos a la música sacra y su función emotiva es explicada por Drew Edward Davies, para el caso de la Catedral de Durango, de la siguiente forma:

El contrafactor tradujo el lenguaje y el escenario de este texto sin alterar los sentimientos que expresa y tales sentimientos personales, como la fe, la fidelidad y el amor, se aplican a ideas articuladas tanto en la cultura devocional del siglo XVIII, –en la cual los creyentes del catolicismo romano buscaban empatía individual con figuras del panteón religioso– como en la cultura del absolutismo en la que la ópera florecía. Como Martha Feldman ha demostrado convincentemente, los eventos de la ópera seria no constituían un simple entretenimiento, sino unas actuaciones codificadas del ritual que articulaban las jerarquías sociales y exhibían noble magnanimidad durante las festividades especiales. Gracias a un ejemplo como este, vemos como la ironía y el conflicto interno, tal cual se representaban en los escenarios de la ópera seria, pueden equipararse con situaciones a las que tuvieron que enfrentarse los santos, María, Cristo y otros personajes.<sup>629</sup>

Existen documentos que hacen constar que la música con carácter teatral fue interpretada en espacios religiosos poblanos, ejemplo de ello son las prohibiciones que hiciera el obispo Francisco Fabián y Fuero apenas nueve años después de haberse pintado la bóveda del coro de Santa Rosa:

Aunque las composiciones y Musicas profanas y de Teatro se deben desterrar del Templo, porque impiden aquellos movimientos dulces y piadosos del Alma ácia Dios, conducida del sagrado sentido de lo que se canta, y antes excitan en el Corazon

---

<sup>627</sup> Álvaro Torrente, “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740” en Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 89.

<sup>628</sup> Torrente, “Las secciones italianizantes”, 89.

<sup>629</sup> Drew Edward Davies, “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII” en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Música, catedral y sociedad: I Coloquio Musicat* (México: UNAM, 2006), 170.

los afectos contrarios, trayendo a la memoria de los Oyentes con lastimosa abominación varios lances y pasages del Bayle y de la Escena ó Comedia [...].<sup>630</sup>

Fabián y Fuero, obispo de carácter reformador que es recordado por la lucha constante que sostuvo contra algunas costumbres relajadas establecidas en el obispado, reprende el ejercicio de la teatralidad en la música sacra, la cual, aparentemente, se había apoderado de los templos y otros espacios religiosos. Esto quiere decir que la influencia de la música profana, en este caso de la ópera, se había filtrado en la música sacra de una manera bastante relevante, configurando su propia naturaleza meditativa. De otra manera no se podría explicar la función del mencionado edicto episcopal. Más adelante, el propio prelado presenta algunas apreciaciones que resultan interesantes para este estudio:

Hemos de confesar de buena fé que lo que en nuestros tiempos se llama estilo y perfección de la Música, no es otra cosa por la mayor parte que corrupcion y abuso de élla, y que la que sirve para el Teatro y Funciones del Siglo es aquella extremadamente blanda que despierta en el Alma los deseos y afectos afeminados de que estamos obligados á huir, y más en el Templo.<sup>631</sup>

En primer lugar, llama la atención el hecho de que considere la música teatral como “estilo y perfección de la Música” de su tiempo: estas nociones pueden entenderse dentro del gusto de la época, con el que el obispo no comulgaba, al menos por lo que expresa la regla. En otro tenor, cabe resaltar el efecto que, según Fabián y Fuero, estos sonidos generaban en el público, pues despertaban “deseos y afectos afeminados”, es decir, era una música que apelaba a las emociones. Desde esta perspectiva, es necesario vincular la sonoridad con lo visual, pues la pintura también retrataba, a través de la gestualidad, toda una serie de afectos, logrando conmover a quien veía y escuchaba –a través de los cantos entonados por las religiosas– el teatro celeste.

---

<sup>630</sup> Francisco Fabián y Fuero, “Edicto XLVI en que se manda que a el Maestro de Capilla y Músicos de la Santa Iglesia Catedral no usen de composiciones Teatrales y Profanas y que ningún Niño sea admitido en el Colegio de Infantes sin ser examinado primero por el Maestro de Capilla y sus dos sochantres” en Francisco Fabián y Fuero, *Colección de Providencias Diocesanas del Obispado de la Puebla de los Ángeles hechas y ordenadas por su Señoría Ilustrísima el Sr. Dr. D. Francisco Fabián y Fuero* (edición facsimilar) (México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2012), 308.

<sup>631</sup> Fabián y Fuero, “Edicto XLVI”, 310.

Tal y como lo plantea Davies: “un instrumento musical tocado por un ángel puede construir un portal simbólico entre la noción divina de la armonía celestial y la realidad del mundo humano”.<sup>632</sup> Los ángeles que, de manera muda, se presentaban tocando instrumentos y cantando a Dios, adquirirían, a través de una especie de mimesis, la sonoridad ejecutada en la realidad por las monjas. Los cánticos monjiles daban voz a los sonidos imaginados para la orquesta celestial, logrando así borrar los límites de la realidad. Cabe destacar que esta no es la única ocasión en la que Zendejas utilizó este recurso: en la obra del *Patrocinio de San José* que se encuentra en la Catedral de Puebla, el pintor logró un efecto similar al colocar en los ángeles y personajes retratados algunas estrofas del canto propio de las fiestas del patrocinio de San José, las cuales se celebraban en el mencionado recinto catedralicio.<sup>633</sup>

Llegados a este punto, conviene recordar lo que Fernando Rodríguez de la Flor propone en torno a la música vinculada con el teatro:

Creo que es en este nivel, si se quiere anecdótico, donde empezamos a entender esa aspiración del siglo hacia la obra de arte total, hacia una utopía realizada en la ejecución vocalística, en la presencia y el encanto de los cuerpos, de la danza también; en fin, en la magia de un espectáculo que reunía en sí todas las potencialidades de los mecanismos persuasivos, emotivos y simbólicos que pueden ser puestos en marcha.<sup>634</sup>

Es así como el proyecto emprendido por Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu –y materializado bajo la supervisión de su sobrino, el obispo auxiliar Miguel Abreu– se puede entender como una empresa que ambiciona la ejecución de la obra de arte total, pues la pintura de la bóveda reúne todas las condiciones que Rodríguez de la Flor propone para la utopía teatral: la ejecución vocalística, entonada por las voces de las religiosas; la presencia

---

<sup>632</sup> Davies, “La armonía de la conversión”, 37.

<sup>633</sup> Alejandro Andrade Campos, “José, Patriarca Universal: uso y función de la imagen de San José de la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII” (Tesis de maestría en historia del arte: UNAM, 2016), 85-91.

<sup>634</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, “El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española” en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del simposio Internacional*, ed. Rainer Kleinertz (Salamanca: Reichenberger, 1996), 25.

y el encanto de los cuerpos, mismos que se encuentran plasmados con gran belleza en el telón pictórico; y la danza, a través del movimiento simulado de ángeles y santos que por medio de los recursos técnicos del pintor, como lo son la posición de los cuerpos, el escorzo y la profundidad, dan una sensación de movimiento. No en balde la reforma musical del siglo XVIII atrajo a las cortes españolas a gran variedad de escenógrafos y “pintores ilusionistas” provenientes de Italia.<sup>635</sup>

Los mecanismos de la persuasión, la emotividad y el simbolismo, como son nombrados por Rodríguez de la Flor, optimizaban la función para la cual se había diseñado el espacio en cuestión: la alabanza a Dios. A través de la visualidad de la pintura y la sonoridad de la música, se producía un efecto ilusorio que se activaba a través de la imaginación. Al contemplar este artificio, las religiosas se encontraban conmovidas por la observación de la gloria, impulsando en ellas una mayor piedad y efusividad al momento de realizar los oficios.

Gracias al uso de toda esta serie de recursos, se activaba el teatro pictórico. Para reafirmar esta idea, y como prueba de que esta interpretación era compartida por los espectadores del siglo XVIII, vuelvo a traer las palabras iniciales con las que Juan Miguel Carballido se refirió a la pintura ejecutada en el convento de las rosas:

De suerte, que ni las columnas de marmol, ni los tapizes matizados de blancos, verdes y rubios colores, ni las alfombras, y tapetes de esmeraldas; ni los lechos de plata y oro; ni la frondosidad de los bosques, arboles y alamedas; ni la copiosa variedad de plantas, flores y fructos llenó con tanto honor, y belleza la magnificencia del teatro, como la pintura.<sup>636</sup>

Es así como la representación pictórica en la bóveda del coro pretendía ser un teatro cuya plenitud se alcanzaba gracias a la interpretación de las mismas monjas: los personajes y su movimiento eran proporcionados por la pericia del pincel; la música y el ritmo gracias a la correcta entonación de las monjas que suplían y, al mismo tiempo, se unían a las voces de los ángeles. El guión de la obra había sido escrito por sor María Ana Águeda de San Ignacio,

---

<sup>635</sup> Rodríguez de la Flor, “El canto catártico”, 46.

<sup>636</sup> Montaña, *El Corazón de las Rosas*, 7.

priora y madre de las religiosas que observaban la función. Todo el montaje se encontraba regido bajo la concepción e idea del propio obispo, quien, en calidad de padre y protector del convento, y en colaboración con su sobrino, había patrocinado la empresa. Cada vez que tocaba el rezo del oficio en comunidad, caía el telón del coro para dar paso a la escenificación de la gloria y, comenzar con ello, una función más del teatro celeste, culmen del arte total.



**Img. 85** Luis Berruecos, *La erección de esta Santa Iglesia*, 1750, Sacristía de la Catedral de Puebla.



**Img. 86** Luca Giordano, *Santa Rosa*, siglo XVII, Catedral de Puebla.



**Img. 87** Lara (dibujó), Nava (delineó), *Santa Rosa*, Biblioteca Palafoxiana, Puebla.



◀ **Img. 88** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Retrato de sor María Anna Agueda de San Ignacio*, ca. 1758, Templo de Santa Rosa, Puebla.



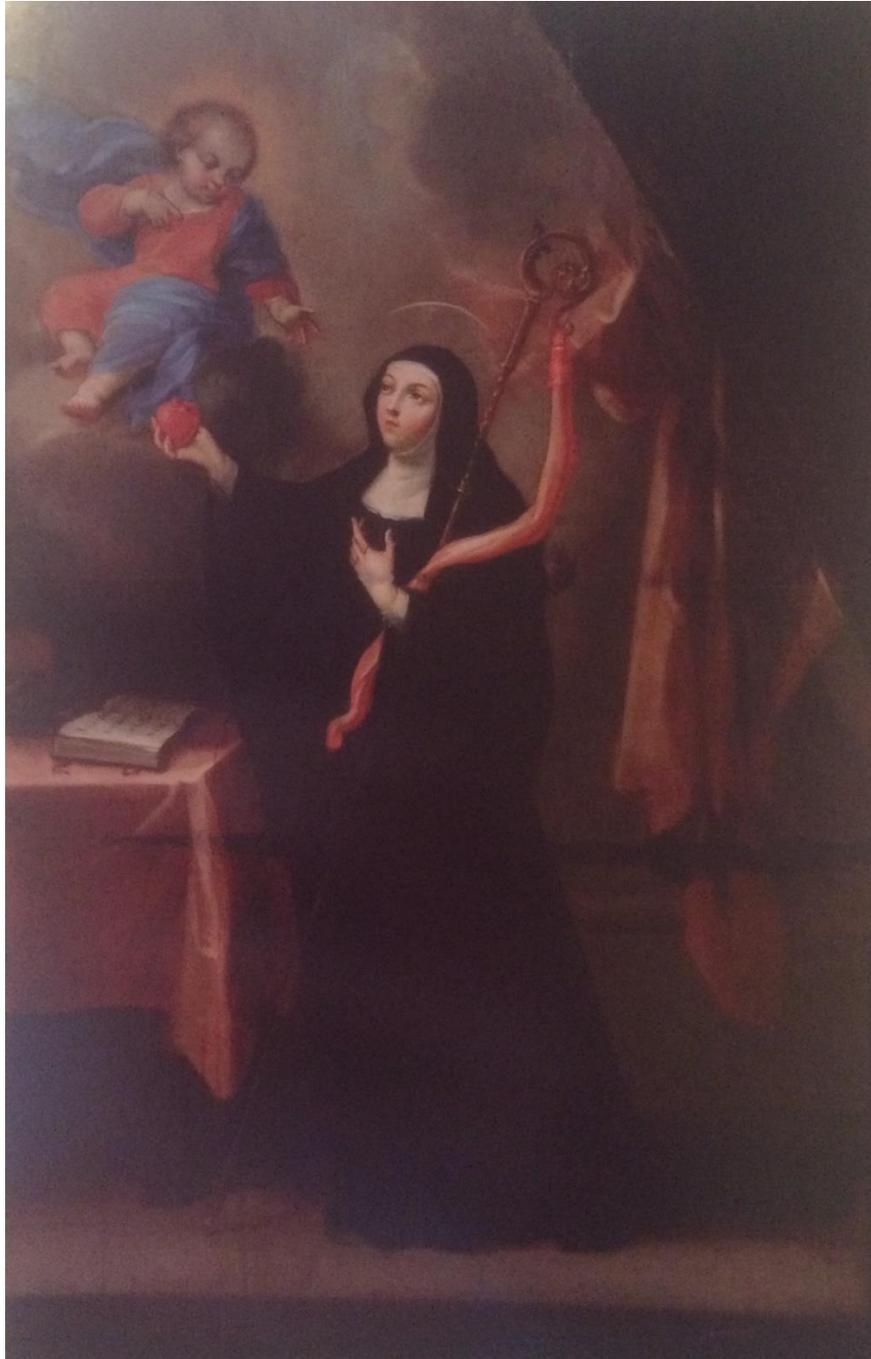
◀ **Img. 89** Miguel Jerónimo Zendejas (dibujó) Francisco Gutiérrez (grabó), *Retrato de sor María Anna Agueda de San Ignacio*, ca. 1758, colección particular.



◀ **Img. 90** Francisco Martínez, *Santa Rosa orando en su ermita*, primera mitad del siglo XVIII, Museo Universitario casa de los Muñecos, Puebla



▶ **Img. 91** Francisco Martínez, *Santa Rosa jugando a los dados con Cristo*, primera mitad del siglo XVIII, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla.



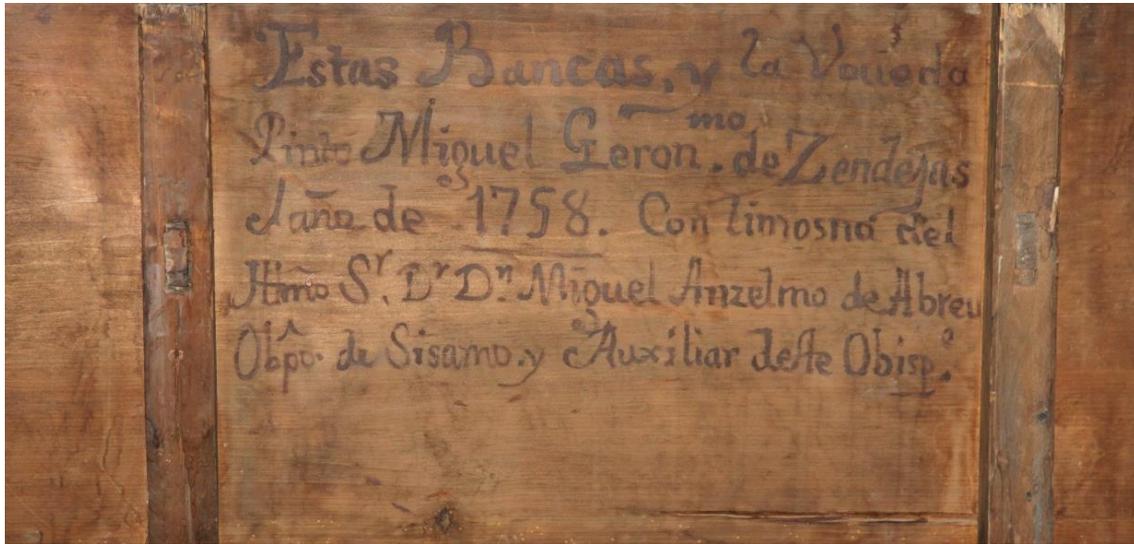
**Img. 92** Francisco Martínez, *Santa Gertrudis*, primera mitad del siglo XVIII, Museo Universitario Casa de los Muñecos.



▲ **Img.93** Luis Berruecos (atribuido), *El Patrocinio de Santa Rosa de Lima sobre su convento*, ca. 1750, colección particular.



◀ **Img. 94** Luis Berrueco, *El patrocinio de Nuestra Señora del Carmen*, ca. 1750, Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad, Atlixco.



**Img. 95** Banca del coro del convento de Santa Rosa, Puebla.



**Img. 96** José Joaquín Magón (atribuido), *La asunción de la Virgen*, ca. 1750, coro del templo de Santa Rosa de Lima, Puebla.



**Img. 97** José Joaquín Magón (atribuido), *La coronación de la Virgen*, ca. 1750, coro del templo de Santa Rosa de Lima, Puebla.



**Img. 98** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Milagro de santo Domingo*, ca. 1758, coro del temple de Santa Rosa de Lima, Puebla.



**Img. 99** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Escena sin identificar*, ca. 1758, coro del temple de Santa Rosa de Lima, Puebla.



**Img. 100** José Joaquín Magón (atribuido), *La incómoda posición de Cristo en casa de Caifás*, ca. 1758, bodegas del Museo de Santa Rosa, Puebla.



◀ **Img. 101** José Joaquín Magón, *La incómoda posición de Cristo en casa de Caifás*, mediados del siglo XVIII, Templo del Carmen, Puebla.

▼ **Img. 103.** José de Ibarra, *El entierro de Cristo*, 1753, Catedral de Puebla.



◀ **Img. 102** José Joaquín Magón (atribuido), *El entierro de Cristo*, ca. 1758, bodegas del Museo de Santa Rosa, Puebla.



**Img. 104** Miguel Jerónimo Zendejas, *El martirio de San Pantaleón*, 1758, Templo de los Santos Reyes Tlanechicolpan.



**Img. 105** José Marín Villegas Cora, *San Pantaleón*, 1753, Catedral de Puebla.



**Img. 106** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La aparición de la Virgen a Santo Domingo*, ca. 1758, Templo de los Santos Reyes Tlanechicolpan.



**Img. 107** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Escenas de la vida de San José*, ca. 1758, Templo de los Santos Reyes, Tlanechicolpan.



◀ **Img. 108** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Nuestra Señora de la Candelaria*, ca. 1758, Templo de los Santos Reyes, Tlanechicolpan.



◀ **Img. 109** Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato del obispo Miguel Anselmo Álvarez de Abreu*, tercer cuarto del siglo XVIII, Museo Amparo.



**Img. 110** Miguel Jerónimo Zendejas, *Dedicación del templo de Molcajac*, 1786, Parroquia de Santa María Molcajac.



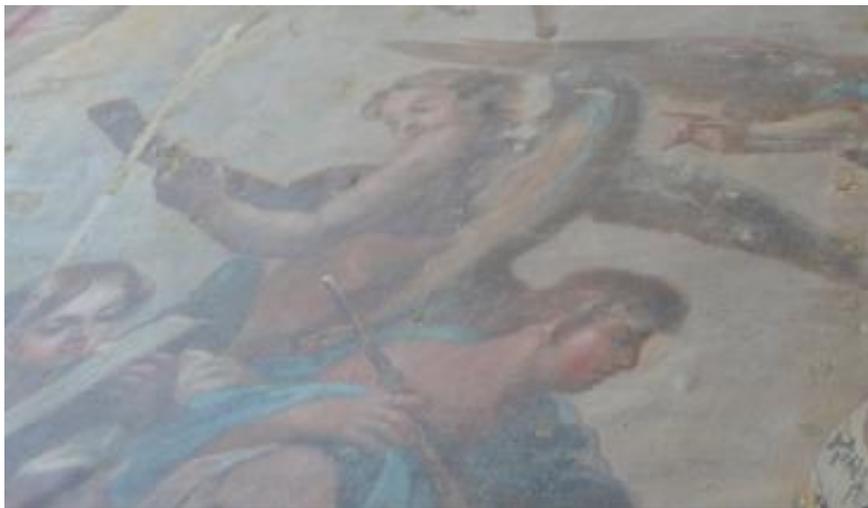
◀ **Img. 111** Luis Berrueco, *Nuestra Señora de los Dolores*, 1761, colección particular.

▼ **Img. 112** Cristobal de Villalpando, *La Gloria*, 1789, Catedral de Puebla.





**Img. 113** Cristóbal de Villalpando, *La Gloria* (detalle) 1689, Catedral de Puebla.



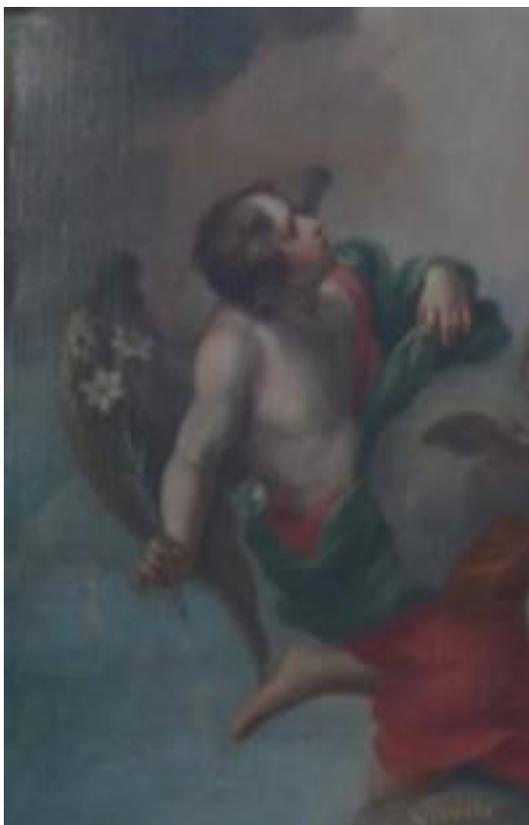
**Img. 113 b** Miguel Jerónimo Zendejas, *La gloria* (detalle) 1758, templo de Santa Rosa.



**Img. 114** Cristóbal de Villalpando, *La Gloria* (detalle) 1689, Catedral de Puebla.



**Img. 114 b** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle) 1758, templo de Santa Rosa.



◀ **Img. 115** José de Ibarra, *La asunción de la Virgen*, 1732, Catedral de Puebla.

}



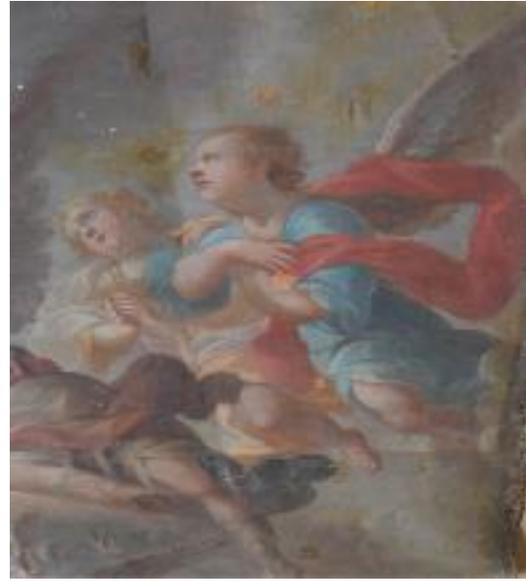
◀ **Img. 115 b** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle), 1758, templo de Santa Rosa.



**Img. 116.** Der.: José de Ibarra, *La asunción de la Virgen*, 1732, Catedral de Puebla. Izq.: Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle), 1758, templo de Santa Rosa.



**Img. 117** José de Ibarra, *El triunfo de la eucaristía*, 1732, Catedral de Puebla.



**Img. 117 b** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle), 1758, templo de Santa Rosa.



**Img. 118** Miguel Cabrera, *La gloria de San Ignacio*, 1755, Templo de San Francisco Xavier, Tepotzotlán



**Img. 119** José Joaquín Magón (atribuido), *Escenas de la pasión de Cristo*, ca. 1758, templo de Santa Rosa.



**Img. 120.** José Joaquín Magón (atribuido), *Juicio de Cristo en casa de Caifás*, ca. 1758, templo de Santa Rosa.



**Img. 121** Luis Berrueco, *La Asunción de la Virgen*, segundo cuarto del siglo XVIII, templo de Santa Clara, Atlixco.



**Img. 122** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle de Santa Rosa), 1758, templo de Santa Rosa.



◀ **Img. 123** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle de Santa Rosa), 1758, templo de Santa Rosa.



◀ **Img. 124** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle de ángel con librete), 1758, templo de Santa Rosa.



**Img. 125** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria* (detalle de coro angélico), 1758, templo de Santa Rosa.



## **Capítulo 4.**

**La parroquia de Acatzingo y las imágenes para la mente. Entre la  
búsqueda de cambios y los tiempos de crisis (1773-1778)**

## 4.1 El cura y su parroquia, una carrera de difícil acenso

### 4.1.1 Un esbozo en torno a la parroquia

En 1762, el doctor Antonio Rojano Mudarra tomó posesión de la parroquia de San Juan Acatzingo. El contexto de la comunidad a su llegada debió ser particularmente difícil, pues, justo en ese año, el novel párroco asentó en el libro de defunciones de indios que la población se encontraba abrazando el “epidémico mal del Matlazahuatl”.<sup>637</sup> Esta sólo sería la primera de muchas otras veces que el párroco debería enfrentar la enfermedad en los terrenos de su feligresía, como posteriormente se analizará. Para ese momento, el curato de San Juan evangelista era sumamente extenso, su jurisdicción abarcaba los límites de tres municipios actuales del Estado de Puebla: el mismo de Acatzingo, el de los Reyes y el de San Salvador Huixcolotla.<sup>638</sup> Todavía para el año de 1791, después de haberse dividido la jurisdicción parroquial, se decía que era uno de los curatos más “pingües” o abundantes del obispado.<sup>639</sup> Su ubicación en el camino entre Puebla y Veracruz debió favorecer esta riqueza. La actividad económica preponderante era de carácter agrícola: el trigo “venturero”, el frijol, el pimiento, la cebada, el alberjón y la lenteja eran los principales productos que se extraían del campo, ya que, al parecer, carecía de árboles frutales.<sup>640</sup>

La administración parroquial se encontraba, desde hacía más de un siglo, en poder del clero secular, pues el mismo Juan de Palafox y Mendoza había secularizado el territorio entre los años 1640 y 1643.<sup>641</sup> Su población estaba constituida como República de Indios, aunque, a decir de las crónicas, había tantos españoles y personas de distintas castas como indígenas. Gracias a una carta escrita por el mismo Antonio Rojano en 1777 podemos conocer, desde su personal óptica, el carácter de su feligresía:

---

<sup>637</sup> Thomas Calvo, *Acatzingo. Demografía de una parroquia mexicana* (México: INAH, 1973), 99.

<sup>638</sup> Calvo, *Acatzingo*, 9.

<sup>639</sup> Calvo, *Acatzingo*, 95.

<sup>640</sup> Calvo, *Acatzingo*, 92.

<sup>641</sup> Calvo, *Acatzingo*, 16.

En materia de antigüedad todo está enteramente abolido, nada se encuentra, que respire los usos, costumbres, ritos, y ceremonias del paganismo. Los indios visten y pasan según sus respectivas facultades como los españoles, y demás, castas, son hábiles, dóciles, laboriosos e industriosos los sentimientos en la Religión y piedad se conforman enteramente con el Dogma y disciplina cristiana. Su gobierno y arreglamiento en ambos fueros es decente constante, Político y fiel; Aman con sinceridad a nuestro Augusto Soberano; en asuntos del Real servicio son lo son los más exactos y celosos; En las materias que miran a la economía eclesiástica son respetuosos y puntuales.<sup>642</sup>

El párroco describe a su grey, de manera demasiado conveniente, como un pueblo donde se ha extirpado en su totalidad la idolatría y los cultos vinculados con el mundo prehispánico. Sus pobladores indígenas habían adoptado las costumbres españolas: eran trabajadores y fieles a la doctrina cristiana y a la monarquía, tanto en sus afectos como en sus actos, reflejados en la contribución de las limosnas e impuestos. A decir de Rojano, Acatzingo era un pueblo tranquilo y, al menos en apariencia, no le causó gran dificultad ejercer su gobierno espiritual, aunque las crisis agrícolas y las epidemias causaran estragos continuos. Para la administración del curato se contaba con un cura y “tres o cuatro vicarios con otros eclesiásticos del lugar”;<sup>643</sup> quienes ayudaron a Rojano durante su largo periodo como párroco (1762-1787). Se han podido encontrar los nombres del teniente de cura Cayetano de la Rocha<sup>644</sup> y el bachiller Salvador Velásquez,<sup>645</sup> quienes estaban activos en Acatzingo el año de 1767.

#### *4.1.2 La búsqueda de un cura privilegiado*

Aunque se desconoce la fecha del nacimiento de Antonio Rojano Mudarra, sí se tienen datos de la acomodada cuna de la que provenía, pues era hijo de Catalina Saénz de Morales y Zelaya y Juan Rojano Mudarra, acaudalado labrador que poseía haciendas en Cholula, Huejotzingo y Tlaxcala, además de haber ejercido el cargo de alguacil mayor en la referida

---

<sup>642</sup> Calvo, *Acatzingo*, 93.

<sup>643</sup> Calvo, *Acatzingo*, 95.

<sup>644</sup> Calvo, *Acatzingo*, 100.

<sup>645</sup> Calvo, *Acatzingo*, 98.

Tlaxcala.<sup>646</sup> Antonio tuvo un hermano mayor que también abrazó la carrera eclesiástica de forma exitosa: el cura Nicolás Rojano Mudarra, quien estudió en los Reales Colegios de San Pedro y San Pablo en la Angelópolis, logrando obtener el grado de licenciado en teología el año de 1723.<sup>647</sup> Durante su carrera eclesiástica, fue interino de doce curatos: San Juan Tianguismanalco, San Antonio Huatusco, San Andrés Cholula, Piaxtla de la Sal, Zacatlán, Santa Ana Chiautempan, Nopalucan, Santa María Amozoc, San Martín Tlaxcala, Atlixco, San Sebastián en la ciudad de Puebla y Santa María Nativitas en Tlaxcala.<sup>648</sup> Finalmente, el año de 1745 obtuvo en propiedad la parroquia de Huejotzingo, lugar donde su padre poseía tierras.

Nicolás persiguió varias veces el ingreso al cabildo catedralicio, intentándolo los años de 1727, 1747, 1748 y 1765. Logró, sin embargo, ser canónigo penitenciario hasta el tardío año de 1778,<sup>649</sup> año en el que murió, siendo enterrado en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la Catedral.<sup>650</sup> Parece ser que era especialmente devoto a dicha advocación, pues a su costa se imprimió, en 1748, el sermón que el jesuita Antonio de Paredes exclamó en el Tepeyac para celebrar el patronato guadalupano en 1747.<sup>651</sup> Asimismo, su tesis presenta un grabado con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.

Gracias a la relación de méritos que presentó el año de 1748 para obtener una canonjía, podemos saber que la ejecución de obras materiales era importante para el ministerio de

---

<sup>646</sup> Rosario Torres Domínguez, “Los colegios de regulares y seculares de Puebla y la formación de las élites letradas en el siglo XVIII” (Tesis de doctorado, UNAM, 2013), 243.

<sup>647</sup> Torres, *Los colegios*, 243.

<sup>648</sup> Nicolás Rojano Mudarra, *Relación de méritos presentada por el licenciado Nicolás Rojano Mudarra* (Puebla, Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, 1748), 88. Agradezco profundamente a Arturo Córdova Durana por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

<sup>649</sup> Torres, “Los colegios”, 243.

<sup>650</sup> Libro 43 de Actas de Cabildo, Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCP), foja 43. Agradezco profundamente a Gustavo Mauleón por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

<sup>651</sup> Antonio de Paredes, *La autentica del patronato que en nombre de todo el reyno votò la cesarea, nobilissima ciudad de Mexico, a la Santissima Virgen Maria señora nuestra en su imagen maravillosa de Guadalupe. Sermón, que en el dia octavo de las fiestas que en concurrencia de la Real Casa de Moneda celebrò la religion de la sagrada Compañia de Jesus, patente el augustissimo sacramento. Martes 19 de diciembre de 1747. Dixo en su santuario el R.P.M. Antonio de Paredes... prefecto de la muy ilustre congregacion del salvador en la casa professa de esta corte. Sacalo a la luz, y lo dedica a la mesma soberana Sra. el Lic. D. Nicolas Roxano Mudarra... Vicario Juez eclesiastico antes de la villa de Carrion, y actual de la ciudad de Guexotzingo* (México, Imprenta del Nuevo Rezado de doña María de Rivera, 1748).

Nicolás de Rojano para lograr su ambicionado acenso al cabildo catedralicio. En dicho documento el presbítero señala:

No expresa ni individua las trabajosas tareas y operaciones, que ha ejecutado en cada Curato, en beneficio de los Feligreses y pobres, y enfermos ministrándoles de su bolsillo medicinas y alimentos en las pestes (hasta ponerse cocinas a los Indios en los Pueblos) así en lo temporal, como en lo espiritual: ni las iglesias que ha hecho, adornado, proseguido, perfeccionado, proveimiento de sus Sacristías, reedificación de casas de sus fábrica, Colaterales hasta dorarlos, Ornamentos, Campanas, Imágenes, alhajas de plata, ni lo que para ayuda de sus costos ha dado de su propio caudal, porque siendo todo en crecido número, como tiene justificado, fuera preciso hacer una relación voluminosa, por cuya razón, y no molestar la atención de V. S. Ilma. Las reduce al breve compendio de este memorial, poniendo solo en su alta comprensión, que ha estado siempre dispuesto, y resignado, a perder más cuanto hay que perder en lo temporal, hasta la vida, en caso necesario, que omitir, o faltar (aún en lo más mínimo) a la eficaz, puntual y debida administración de los Santos Sacramentos, y ejecución de cuanto puede considerarse conducente a la salvación de las almas de su cargo, como también para el bien del público, a la equidad, limpia y debida administración de justicia, como es notorio sin poner la mira en conveniencia propias, uno en el desempeño de su obligación y bien público de dichos Curatos, y Parroquias [...].<sup>652</sup>

En estas líneas se acentúa el carácter de algunas obras hechas por Nicolás Rojano, mismas que posteriormente también ejecutaría su hermano Antonio. Es necesario destacar su trabajo con los feligreses en momentos de epidemias, cuestión que probablemente también emprendió el cura de Acatzingo en su debido momento. Por otro lado, es relevante el papel que ocupan las obras materiales mencionadas, entre las cuales destacan la fabricación de retablos completamente dorados, la ornamentación de sacristías y las imágenes, todos estos enseres costeados de su propio caudal y encaminados a “la salvación de las almas”. Aunque el mismo clérigo menciona que hizo las mejoras sin perseguir un beneficio propio, lo cierto es que la simple enunciación de la idea hace pensar que efectivamente era un punto

---

<sup>652</sup> Rojano, *Relación de méritos*, 83.

importante para su promoción clerical. Nicolás debió ser un importante ejemplo de sacerdote para Antonio, esto es patente en el hecho de que ambos dotaron a sus curatos de imágenes y ornamentos y en que los dos buscaron continuamente su promoción al cabildo.

A diferencia de su hermano Nicolás, Antonio estudió en el Real Colegio de san Ignacio, en Puebla. De esta institución proviene el primer retrato que se conoce del clérigo y que formaba parte de una serie de colegiales jesuitas de la misma institución (**Img. 126**). El cuadro presenta numerosos repintes que no permiten dar una idea de su aspecto original. Algunos elementos, como la gama cromática y el trabajo de las manos, permiten vincularlo con otros retratos hechos por Zendejas para el mismo Colegio, aunque seguramente fue modificado en una fecha posterior a 1787, debido a que en la cartela se enuncia su prebenda catedralicia. Se desconoce quién pudo haber actualizado el retrato, puesto que, para esos años, el Colegio de San Ignacio desapareció debido a la expulsión de los jesuitas de la Nueva España. En la obra se observa al clérigo con su escudo nobiliario, una beca azul y un bonete doctoral.

Al fondo del cuadro se yergue una biblioteca con los siguientes títulos: *Teología* de Francisco Suárez; un volumen en el que se enuncia “*Marin Theologia*”; un libro que en su tomo dice “*Pisinely*” y que tal vez aluda al *Mundo simbólico* escrito por Filippo Picinelli; otro libro en cuyo lomo se lee: “*Simonet*” y que probablemente refiera al teólogo jesuita Edmundo Simonet; *El Hombre de Letras* del jesuita italiano Daniel Bartoli; un libro que dice “*Cornelius Alapide*” y que debe referirse al *Commentari in quatuor Evangelia in duo volumina dividi* de Cornelio Alapide; un volumen que dice “*Christianus Lupus*” y que seguramente enuncia alguna de las obras de Christian Lupus, fraile agustino que escribió acerca de la historia de la Iglesia; *Diccionario* de F. Chávez y *Calmet Dissert* que alude a las disertaciones escritas por el exégeta benedictino Agustín Calmet.

Entre los libros mencionados sobresalen el de emblemática de Picinelli y el de Bartoli en torno al hombre de letras, los cuales prefiguran a Rojano como un hombre culto de la época. El de teología de Francisco Suárez y el de Simonet hablan de la educación jesuítica del clérigo. El primero de ellos fue prohibido por el obispo Fabián y Fuero en los colegios palafoxianos, promoviendo en su lugar las obras de santo Tomás; el segundo alude a un

jesuita que se opuso a la doctrina de probabilismo, misma de la que fue acusada la Compañía de Jesús por el propio Fabián y Fuero.<sup>653</sup> El fuerte vínculo con la Compañía de Jesús permite proponer que gracias a ella Rojano conoció y estableció una relación con Miguel Jerónimo Zendejas, a quien protegieron los jesuitas, como ya se ha planteado anteriormente. Finalmente, los libros de exégesis permiten ver las lecturas que debió emprender Rojano como doctor en teología, grado que obtuvo por la Pontificia Universidad de México.

En su carrera eclesiástica se desempeñó como cura propietario, vicario y juez eclesiástico en los pueblos de Chignahuapan y Chiautempan,<sup>654</sup> siendo promovido en el año de 1762 <sup>655</sup> por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu –prelado cercano a la Compañía de Jesús– como cura propietario y juez eclesiástico del pueblo de San Juan Acatzingo. La obtención de la titularidad de dicha parroquia debió ser un estímulo para Rojano, ya que como se ha visto era una de las más ricas del obispado; también vale la pena mencionar que en dicho espacio se encuentra el milagroso y afamado lienzo de Nuestra Señora de los Dolores, a cuya cofradía pertenecía el mismo obispo Abreu, como se mencionará más adelante.

En temas de administración, a Rojano le tocó la difícil tarea de dividir el curato de Acatzingo en 1770, como consecuencia nacieron las parroquias de san Salvador Huixcolotla y Los Reyes.<sup>656</sup> Dicha fragmentación formó parte de las acciones emprendidas por el obispo Francisco Fabián y Fuero, quien retomó el proyecto del también prelado Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La división de los curatos pretendía un mayor control del clero secular sobre sus fieles, generar más oportunidades de trabajo para el alto número de sacerdotes que salían del seminario y promover una mayor pobreza entre los párrocos, que muchas veces se enriquecían sustancialmente en sus ministerio.<sup>657</sup> Esta acción debió haber menguado las arcas del curato de Acatzingo administradas por Antonio Rojano, quien, a pesar de las pérdidas,

---

<sup>653</sup> Jesús Márquez Carrillo, *Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos del obispo Francisco Fabián y Fuero* (Puebla: BUAP, 2016), 144.

<sup>654</sup> Información tomada del retrato de Antonio Rojano y Mudarra, conservado en la pinacoteca privada de la parroquia de Acatzingo, el cual se describirá más adelante.

<sup>655</sup> Calvo, *Acatzingo*, 103.

<sup>656</sup> Calvo, *Acatzingo*, 17.

<sup>657</sup> Jesús Márquez Carrillo, *Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos del obispo Francisco Fabián y Fuero* (Puebla: BUAP, 2016), 132-139.

decidió impulsar –inclusive con mayor fuerza– las obras materiales en su parroquia, como lo parece demostrar la misma capilla de Nuestra Señora de los Dolores.

En cuanto a su carácter como párroco quedan dos testimonios que nos permiten establecer tanto su destacado intelecto como su celo pastoral. El primero de ellos es la carta en que redactó una breve descripción del curato de Acatzingo. La misiva comienza explicando la etimología del nombre de la población: “lugar de carrizos”. Enseguida, da una breve semblanza histórica del lugar en aparente correspondencia con una inclinación por la historia, como lo parece probar el libro de Christian Lupus dentro de su retrato como colegial de San Ignacio. El texto de Rojano ahonda en las condiciones climáticas de Acatzingo, su situación geográfica, así como en las plantas, semillas y hierbas medicinales propias del lugar.<sup>658</sup> Todo este cúmulo de saberes, vinculados con el conocimiento de la naturaleza, permiten pensar a Antonio Rojano como un sacerdote ilustrado, entendiendo que en la Nueva España hubo una ilustración práctica y social, interesada en conocer la historia y condiciones de su territorio,<sup>659</sup> como lo demuestra Rojano en su escrito.

De su firme labor como cura de almas, queda el significativo registro que hizo a la muerte del indígena Miguel Tenorio, donde asentó:

En veinte y cuatro de julio de setecientos sesenta y seis años, yo el cura infrascrito habiendo hecho perfecta averiguación de que Miguel Tenorio, marido que fue de María de Jesús, india originaria y vecina de esta Doctrina se embriagó de tal suerte, que, sin poder restablecerse a su juicio murió, sin dar señales de podersele administrar algunos de los Santos Sacramentos. Mandé que se diera sepultura en lugar profano, porque la publicidad de este infeliz sucesotuviera la pena notoria, comprendida en muchos derechos, y para que así conste lo firmé.

Don Antonio Rojano<sup>660</sup>

---

<sup>658</sup> Calvo, *Acatzingo*, 91-93.

<sup>659</sup> William Taylor, *Ministros de lo sagrado*, volumen 1 (México: COLMICH, 1999), 40.

<sup>660</sup> Calvo, *Acatzingo*, 101.

La tajante decisión de enterrar a un indio muerto por embriaguez en terreno profano permite ver el carácter enérgico y firme de un pastor celoso, capaz de actos contundentes con tal de dar un ejemplo benéfico y persuasivo a su grey. Cabe destacar que Acatzingo era tierra donde se cultivaba el maguey, razón por la cual se puede pensar que era común en el pueblo el gusto por el pulque, mismo del que Rojano debió procurar su erradicación. Este hecho contrasta con la visión totalmente apacible que Rojano dio de su feligresía en la mencionada carta de 1777.

A pesar de haber obtenido el rico curato, Antonio Rojano siguió aspirando durante toda su vida a la promoción y acenso dentro de su carrera profesional, se sabe que por lo menos en diez ocasiones concursó para ingresar al cabildo catedralicio: en 1755, en 1758 para ser canónigo doctoral, en 1764 por una canonjía magistral, en 1765 para obtener el nombramiento de canónigo penitenciario, en 1767 por una canonjía magistral, en 1777 para ser canónigo lectoral, en 1779 nuevamente por la obtención de una canonjía penitenciaria, en 1782 por el nombramiento de canónigo Magistral y en 1787 por una ración entera, misma que finalmente obtuvo.

Probablemente la idea de ingresar al cabildo catedralicio fue uno de los detonantes para que Rojano emprendiera varias obras materiales dentro del edificio parroquial, entre ellas se pueden mencionar: el comulgatorio de plata de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, en el cual están grabados tanto su nombre como el del mayordomo José Ovando y Cázares (**Img. 127**), probablemente miembro de la acaudalada familia poblana de los Ovando; dentro de los enseres de plata costeados en tiempo del párroco también se cuentan el magnífico frontal fechado en 1761 y el marco del mismo metal que guarece a la imagen milagrosa de Nuestra Señora de los Dolores, colocado alrededor del año de 1763.<sup>661</sup> También, fueron hechos a su coste dos de los lienzos de la pasión de Cristo firmados por Miguel Jerónimo Zendejas. Asimismo, en este trabajo se le adjudica la idea del programa iconográfico conformado por los cuatro cuadros (dos pagados por el mismo cura y los otros dos por el mayordomo José Antonio Romero) que ornamentan la misma capilla de la Dolorosa.

---

<sup>661</sup> Jesús García Gutierrez, *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores de Acatzingo, Pue.* (Puebla, s/e, 1922), 31-32.

Igualmente se sabe que el párroco había donado dos Cristos de marfil; un par de esculturas de la Virgen de los Dolores y san Juan; seis óvalos que representaban a la Purísima Concepción, san Agustín, san Ignacio, san Francisco de Borja, san Felipe Neri y san Camilo, así como dos láminas de santos mártires. Parece que la elección de estos personajes estaba relacionada con el propio apostolado de Rojano y su visión sobre la vida sacerdotal, pues dichos santos encarnan tanto la vida contemplativa como el ejercicio activo propio de un cura párroco. Por otro lado, la inclusión de san Francisco de Borja y san Camilo de Lelis expresan el sentido penitencial vinculado con la reflexión de la muerte y la asistencia espiritual en dicho trance. Todas las obras anteriormente mencionadas se encontraban en la sacristía, aunque actualmente se desconoce su paradero.<sup>662</sup>

En la capilla de la Soledad también se halla un ciclo de la pasión de Cristo atribuido al mismo pintor y derivado del patrocinio de Rojano. Dichas obras se estudiarán dentro de este capítulo. Existen otros tres lienzos que probablemente también fueron costeados por el párroco, pero que no se estudiarán a profundidad en este trabajo,<sup>663</sup> a pesar de estar firmadas o atribuidas a Zendejas: en primer lugar, hay un cuadro de la *Divina peregrina Refugio de los pecadores* que se encuentra en la pinacoteca privada del curato y que está signada por el artista en 1777 (**Img. 128**). Asimismo, a los lados del altar mayor existen dos grandes lienzos que aluden a san Juan Evangelista, santo que ostenta la titularidad del templo. Las obras aquí atribuidas a Zendejas son *El martirio de san Juan en el caldero* (**Img. 129**) y *San Juan escribiendo el Apocalipsis* (**Img. 130**).

La composición de ambas obras muestra un buen manejo del espacio por parte del artista. En la obra del martirio se construye la escena a partir de una diagonal marcada por el paisaje de una ciudad construida sobre la montaña, fuera de ella se observa a san Juan dentro de un inmenso caldero que hierve gracias a una gran fogata alimentada por los esbirros, quienes dan la espalda al espectador. La forma de plasmar el cortejo que marcha a ejecutar y presenciar el martirio del santo recuerda, por su composición, a la obra del *Encuentro de Cristo con su madre* que cuelga en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, y de la cual

---

<sup>662</sup> García, *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores*, 39.

<sup>663</sup> Esta selección se ha hecho en posesión de estudiar con mayor profundidad los temas de la pasión de Cristo, tan importantes en Acatzingo y de suma relevancia para la producción del pintor.

hablaré más adelante. El otro lienzo presenta como escenario la isla de Patmos, imaginada por el artista como un lugar de abundante vegetación, dentro del cual sobresale una guacamaya roja; en segundo plano se observa la escena en la que el evangelista es desterrado de Roma para ser enviado a la isla, lugar donde ya aparece en primer plano escribiendo el Apocalipsis en actitud melancólica, recordando que este gesto también alude a un temperamento propio de los escritores, los genios y los intelectuales.<sup>664</sup> Ambas obras también se encuentran unidas por la presencia de Dios Hijo y de Dios Padre: mientras el primero aparece cargando la cruz en la escena de caldero, constituyéndose como ejemplo máximo del martirio, el segundo protagoniza la visión que redacta san Juan en Patmos (donde se observa el momento en que Dios concede las siete trompetas del apocalipsis a sus ángeles, mientras que uno de ellos lo sahúma).<sup>665</sup>

Aunque las intencionalidades que motivaron dichas obras son variadas –como se verá más adelante– estas debieron ser parte de los méritos que Rojano presentó para obtener algunas de sus ansiadas canonjías. Como ya ha quedado ejemplificado en la relación de méritos de su hermano Nicolás, las mejoras materiales a los templos por parte de sus propietarios sumaban puntos para obtener la promoción eclesiástica. Probablemente por esta causa Rojano contrató a Miguel Jerónimo Zendejas para sus empresas pictóricas, pues aunque se intuye una relación cercana entre el sacerdote y el pintor gracias a la compañía de Jesús, lo cierto es que para este momento Zendejas ya era uno de los artistas más cercanos al alto clero poblano, desde su entrada como pintor el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu y con el cabildo catedralicio, continuando con los obispos Francisco Fabián y Fuero y Victoriano López Gonzalo, como ha quedado establecido en el segundo capítulo de este trabajo. Acudir al pintor debió ser un garante de aprobación y gusto del clero catedralicio, mismo que se encargaba de las promociones. Si bien Rojano debió ser parte del alto clero gracias a su ilustre cuna, lo cierto es que el acto de ostentar las mismas inclinaciones artísticas del cabildo y el obispo debió afianzar ese sentido de permanencia y estatus social. Esto es ejemplo de cómo actúa el gusto secular y el sistema de redes y promociones a través del

---

<sup>664</sup> María Bolaños, “Tiempos de melancolía” en *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del siglo de oro* (España, Turner, 2015), 22-24.

<sup>665</sup> Ap. 8, 2-4.

patrocinio artístico y la ejecución de obras materiales, propuesta central de este trabajo y que ya se ha desarrollado teóricamente.

Una de las obras que hablan elocuentemente de las pretensiones del párroco por agradar al poder episcopal se encuentra en el bautisterio de la misma parroquia, para el cual encargó al poco conocido pintor Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt la factura de dos enormes lienzos que ilustran a los sacramentos y a la Iglesia, mismos que están basados en los grabados que los hermanos Klauber hicieron para ilustrar el catecismo del padre Canicio, clérigo que perteneció a la Compañía de Jesús; por lo cual es probable que dichas estampas fueran conocidas por el sacerdote dentro del encuadernado, como parte de su formación en el colegio de san Ignacio. En el lienzo donde se encuentra la alegoría de la Iglesia acompañada de los sacramentos de la confesión y la eucaristía se observan a un grupo de personas que elevan diferentes ofrendas a la Iglesia, uno de ellos da una talega mientras que un indígena ofrece una cesta de semillas. A través de esta imagen, se da a entender que tanto los españoles como los indios debían contribuir con el diezmo a la parroquia y al obispado, ya fuera con dinero o en especie (**Img. 131**).

El segundo cuadro ocupa toda la pared central del bautisterio, en él están representados –siguiendo igualmente a Klauber– los sacramentos de la confirmación, el bautizo y la orden sacerdotal. En esta última imagen se puede observar el rostro del obispo Francisco Fabián y Fuero<sup>666</sup>, quien se encuentra consagrando al sacerdote, abajo una cartela rococó informa que el cuadro fue hecho a devoción del párroco Antonio Rojano (**Img. 132**). En esta obra, el párroco reconoce el magisterio del obispo, mismo que toma de pretexto para inmortalizarlo

---

<sup>666</sup> La representación del prelado se hizo bajo el concepto del “retrato simulado”, utilizado de manera frecuente en la pintura novohispana para representar personajes célebres o con fama de santidad como una manera de inmortalizar su imagen, recuerdo y en ocasiones culto, dentro de lugares de carácter público, fijando su impronta en el imaginario popular. El caso más paradigmático es el del obispo Juan de Palafox y Mendoza (Antonio Rubial, “El rostro de las mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España” en *Actas del Congreso Internacional. Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*, ed. José Pascual Buxo (México: UNAM, 2002), 300-324. También existen otros ejemplos hondamente estudiados, como el realizado por Jaime Cuadriello para el caso guadalupano, véase Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004), 21-47. Finalmente, se han estudiado particularmente los retratos simulados poblanos, específicamente los de “venerables”, véase Doris Bienko Peralta, “Las verae efigies y los retratos simulados. Representaciones de los venerables angelopolitanos, siglos XVII y XVIII” en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano* (México: UNAM, 2018), 255-282.

al tiempo de colocar su nombre justo abajo del prelado, en símbolo de fiel obediencia. Probablemente Rojano buscaba con este acto que el obispo en alguna de sus visitas pastorales observara la obra, logrando con ello ganar la simpatía y protección del prelado y con ello ser promovido.<sup>667</sup>

Entre sus frustrados intentos por entrar al cabildo catedralicio, debió ser particularmente sensible el que hizo en 1778 para ocupar la canonjía doctoral que se abrió a causa de la muerte de su hermano Nicolás Rojano Mudarra, quien aparentemente ese mismo año había logrado ingresar a la corporación. A pesar del dolor que le debió generar el deceso, decidió concursar por la vacante, misma que ganó Ignacio Manuel González del Campillo,<sup>668</sup> futuro obispo de Puebla que también estuvo relacionado con Zendejas. Finalmente, el año de 1788 Antonio Rojano y Mudarra recibió el real despacho –firmado desde san Lorenzo, el Escorial– con el que se le otorgó una ración entera, misma que se encontraba vacante debido al acenso del doctor Juan Anselmo del Moral Castillo de Altra.<sup>669</sup> Probablemente las obras materiales que había emprendido a lo largo de los años y que habían engrosado sus méritos sirvieron para que finalmente obtuviera el asenso esperado. Entre esas obras, debió impactar el comulgatorio de plata, hecho apenas un año antes de su promoción. Por otro lado, la importante labor que desarrolló en la crisis agrícola de 1785, ayudando al obispo Victoriano López Gonzalo a recolectar los maíces sobrantes, debió ser una razón fundamental que le ayudó en su acenso.

Apenas cuatro años pudo disfrutar de su estadía en el cabildo, pues el 28 de febrero de 1791 murió Antonio Rojano, siendo enterrado en la capilla de las Reliquias de la Catedral.<sup>670</sup> En dicho espacio se conserva actualmente una copia dieciochesca de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo, de la cual me ocuparé con más profundidad

---

<sup>667</sup> Una estrategia igual se puede observar en el bautisterio del vecino pueblo de Tochtepec, donde el cura Domingo García Naranjo encargó en 1758 a José Joaquín Magón la factura de siete lienzos con la misma temática de los sacramentos y siguiendo igualmente a Klauber, solicitando colocar en el tocante al orden sacerdotal la figura del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu.

<sup>668</sup> Libro 44 de Actas de Cabildo, AVCCP, foja 157. Agradezco profundamente a Gustavo Mauleón por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

<sup>669</sup> Libro 47 de Actas de Cabildo, AVCCP, foja 141. Agradezco profundamente a Gustavo Mauleón por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

<sup>670</sup> Libro 49 de Actas de Cabildo, AVCCP, foja 33. Agradezco profundamente a Gustavo Mauleón por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

posteriormente. Si la mencionada imagen se encontraba desde esta época en la capilla, se puede pensar que Rojano decidió que su última morada fuera en el templo por el que tanto luchó para ser su canónigo: justo enfrente de la tumba de su hermano Nicolás y junto a su amada Dolorosa de Acatzingo, a quien dedicó tantas obras al ser patrona del pueblo de san Juan, lugar en el que permaneció gran parte de su vida y donde dejó su mayor legado.

Gracias a su testamento se sabe que Acatzingo estuvo presente en su pensamiento hasta sus últimos momentos, pues dejó 2,000 pesos para que con sus réditos se dieran 50 pesos a los pobres de la feligresía y otros 10 pesos para la fábrica de la iglesia. Este último gesto demuestra que hasta después de la muerte buscó seguir acrecentando el tesoro de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores con ornamentos, alhajas e imágenes. Finalmente, también donó 6,000 pesos para crear una escuela de niños, con el fin de que “sin distinción ninguna” se les enseñara a contar, leer y escribir.<sup>671</sup> La edificación de esta obra permite reafirmar el carácter del párroco como un sacerdote ilustrado y al mismo tiempo preocupado por su feligresía, quien perseguía la educación de los niños y probablemente de manera especial de los indígenas que hablaban náhuatl. Esta idea iba en sintonía con lo que el obispo Fabián y Fuero había promovido en torno a la educación de los pueblos indios, en especial para que aprendieran el idioma español. Esto último por impulso de la misma corona española,<sup>672</sup> como ya se ha visto anteriormente, cuando tratamos lo relativo a las reformas de las cofradías.

La escuela se fabricó, inmortalizándose el noble gesto de Rojano a través de un retrato (**Img. 133**) que debió haber colgado dentro del mismo establecimiento y que lo enuncia como su creador. El lienzo de excelente factura debió ser hecho después de la muerte del clérigo<sup>673</sup> por el pintor que tanto había trabajado con él y que lo conocía cercanamente, pues su fina pincelada y colorido, permiten atribuirlo a Miguel Jerónimo Zendejas. En la obra, Rojano aparece junto a un Cristo, símbolo de su afecto por los misterios de la pasión de Cristo, mismos que encargó a Zendejas plasmar tanto en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad como en la de Nuestra Señora de los Dolores, obras que se analizarán a continuación.

---

<sup>671</sup> García, *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores*, 40.

<sup>672</sup> Francisco Fabián y Fuero, *Colección de Providencias Diocesanas del obispado de la Puebla de los Ángeles* (Puebla, Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, 1770), 115.

<sup>673</sup> Esto se intuye debido a que la cartela asienta la creación de la escuela, fruto de la donación testamentaria.

## 4.2 Literatura, modelos, reinterpretaciones y emociones: Los recursos del pintor

La capilla de Nuestra Señora de la Soledad, ubicada dentro del atrio de la parroquia de Acatzingo, presenta en su interior una rica decoración pictórica que se apodera de los muros de la nave y de los laterales del altar. El conjunto está consagrado a narrar la vida de Cristo a través de una selección de pasajes que enfatiza su pasión y muerte, esto en tono con la advocación mariana que le da titularidad al mencionado recinto. La idea de colocar algunas escenas de la vida de Cristo en una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Soledad debe aludir al acto reflexivo y melancólico que supuestamente María ejecutaba constantemente después de la muerte de su hijo. Como prueba de la extensa literatura que da cuenta de dicha tradición la da Pedro Ribadeneyra en su *Flos Sanctorum*, quien menciona:

Finalmente, después de Christo muerto, padeció María su Soledad, y despues de resucitado, quando meditaba su Pasion, que seria frequentemente, aun sentia los filos de la espada de Simeon, que no quiso perdonar su alma, hasta que subio a los Cielos. Y en este sentido se puede entender lo que dize San Buenaventura, y algunos Doctores, que fue mayor el dolor de M A R I A, que el de Christo; lo cual no se ha de entender absolutamente, porque entendido asi, es mucho mayor el de el Hijo; sino en cierta manera en quanto tuvo algunas circunstancias el dolor de Maria, que no tuvo el de Christo, como son la mayor duracion, y padecer algunas penas, que Christo no padeció, como acabamos de decir.<sup>674</sup>

Bajo esta premisa se puede entender la decoración pictórica de la capilla como un juego mnemotécnico que permite al espectador internarse dentro de la psique y el corazón de María, configurándose las pinturas como una suerte de *imago mentis* de carácter simbólico, almacenadas en la mente de la Virgen y repasadas continuamente por ella mediante el

---

<sup>674</sup> Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum. Segunda parte en que se contienen las vidas de los santos que pertenecen a los meses de febrero, marzo, y abril* (Madrid: Imprenta Real, 1716), 444-445.

ejercicio de la memoria y la reflexión para finalmente despertar la emotividad, materializada gracias a la utilización correcta de la gestualidad y del color como instrumentos expresivos. Estos puntos ya fueron analizados en el segundo capítulo de este trabajo. A través de la presencia de los cuadros el espectador es invitado a revivir –en imitación a María– algunos pasajes de la vida de Cristo, haciendo especial énfasis en los correspondientes a su pasión. La imagen servía como ancla y modelo para la memoria, es gracias a ella que los devotos podían generar un teatro mental donde las imágenes pintadas cobraban vida. Ahondaré más sobre este tema posteriormente, al hablar de los cuadros que se encuentran en la capilla de los Dolores del mismo Acatzingo.

Si bien la serie de cuadros no presenta firma, el estilo de Zendejas se hace evidente tanto por los modelos y composiciones utilizadas, que repiten parte de su explotado repertorio, como por la gama cromática empleada. La mano del pintor se reconoce particularmente en algunos rostros que forman parte de sus formas, tales como el de las mujeres que de perfil observan a Cristo cargar la cruz o el de la imagen de María repetida en diversas ocasiones. También, hay que recordar que en uno de los lienzos se encuentra el posible autorretrato de Miguel Jerónimo Zendejas, mismo que ya se ha analizado anteriormente. Las escenas de la capilla de la Soledad deben ser más tempranas que las que ejecutara para la vecina capilla de Nuestra Señora de los Dolores, ello se infiere por un trabajo mucho más detallado por parte del pintor –cuestión frecuente en sus primeras obras– una capa pictórica más gruesa y mayor cargada de pigmento, así como por la mayor calidez cromática, cualidad que se iría perdiendo en la producción de Zendejas en pos de los tonos más blancos y la pincelada más suelta y expresiva. Nuevamente el autorretrato propuesto del autor viene a reforzar la hipótesis, pues en él aparenta menos edad de los 49 años con los que emprendió los lienzos monumentales de la capilla de la Dolorosa.

Las primeras escenas del ciclo se encuentran a la entrada al templo. Siguiendo el orden cronológico se observa la representación de *El niño Jesús perdido y hallado en el templo* (**Img. 134**) Esta obra esta constituida como un gran telón escenográfico: la narración se desarrolla en una magnífica iglesia de altas bóvedas, que más que emular al antiguo templo de Salomón parece recordar la magnífica catedral poblana. Cabe destacar que para este cuadro Zendejas dejó de lado la típica composición central y frontal que se había desarrollado

comúnmente en dicho tema y que toma de base el grabado hecho por Hyeronimus Wierix (**Img. 135**). Como prueba de este modelo tradicional se pueden citar la versión de José Rodríguez Carnero que se encuentra en la capilla del Rosario (**Img. 136**); la atribuida a José Joaquín Magón en el retablo mayor de la parroquia de Santa María Nativitas, en Tlaxcala (**Img. 137**) y la que un pintor muy cercano a Zendejas (sin poder descartarse que haya salido de su propio taller) realizó en un retablo lateral del templo de San Jerónimo Aljojuca (**Img. 138**). En estas tres obras es constante la posición central de Cristo, quien observa al frente sin, aparentemente, interactuar con los doctores que le rodean.

Para el caso del lienzo de Acatzingo, Zendejas innova al colocar al Niño Jesús en el extremo superior izquierdo, formando con ello una composición lateral y abierta generada a través de una diagonal que le confiere mayor dinamismo a la escena, al tiempo de permitir un mayor diálogo entre el protagonista y los personajes que le rodean. Cristo infante se encuentra sentado sobre una silla que ha dejado atrás el típico remate en venera o concha, ahora el modelo obedece más a las formas caprichosas y fitomorfas del estilo rococó. El mencionado asiento se encuentra dentro de un amplio dosel que se extiende hasta el primer plano –generando con ellos la sensación de un amplio telón que se descorre ante nuestros ojos– y sobre una serie de peldaños que confieren monumentalidad al personaje entronizado, marcando distancia entre la figura del Niño y del espectador. Alrededor destacan la figura de María y José, así como la de los doctores del templo representados en diversas actitudes y gestos: mientras que algunos parecen sorprendidos un par más consulta las sagradas escrituras, probablemente actitud de cotejar en los libros lo dicho por el infante; finalmente, el personaje más cercano a Cristo ha dejado de observar del todo el volumen colocado sobre una de sus piernas para clavar su mirada amorosa sobre el mismo Niño Jesús. Es a través de la profusa gestualidad que Zendejas parece dotar de vida a sus personajes, proponiendo una serie de movimientos y afectos que nutren la narrativa central de la escena.

El pasaje de *Las bodas de Caná* (**Img. 139**) también fue pintado por Zendejas dentro del ciclo de la capilla de la Soledad. Un antecedente poblano de dicho cuadro existe es la versión ejecutada por Manuel Marimón elaborado para la sacristía de la capilla de Jesús Nazareno (**Img. 140**). Ésta muestra una composición diferente a la de Acatzingo porque opta por colocar a Cristo y a María al centro, próximos al espectador, observándose la escena

desde el ángulo de la mesa en que se hallan los protagonistas en pleno diálogo. En la versión de Zendejas, alejada totalmente de la de Marimón, un telón rojo nuevamente descubre la escena, misma en la cual el pintor insiste en renunciar a la centralidad de los personajes principales al colocar a Jesús y a la Virgen al lado izquierdo de los consortes, quienes ocupan el centro de la obra. Para hacer un mayor énfasis en las figuras protagónicas, Zendejas carga el lado izquierdo de la composición con la imagen –en primer plano– de dos sirvientes acompañados por un par de jarros grandes de agua, mismas donde ocurre el milagro de la transformación del agua en vino. Esta acción fue reforzada por el pintor a través de dos líneas diagonales formadas por la postura de los sirvientes, las cuales desembocan en las figuras de Cristo (dicha línea aún más marcada por la mano de la Virgen) y de María (esta diagonal, más breve, trazada con la espalda y la nuca del personaje que está a su derecha), orientando la mirada del espectador hacia ellos al tiempo de reforzar su relevancia de una forma más sutil.

En la escena destaca el tono costumbrista –patente en la cesta con sandías y papayas cargada por el mozo o en los jarros de talavera– que ya para ese entonces era parte de la tradición pictórica poblana. Uno de los artistas que más utilizó este recurso fue Luis Berrueco, probable maestro de José Joaquín Magón, con quien aprendió y trabajó el mismo Zendejas. Una de las obras de Berrueco que recuerdan especialmente a esta escena es el *Banquete de los cinco señores* que se encuentra en la Catedral de Tula Hidalgo (**Img.141**). La utilización de elementos que formaban parte de la vida cotidiana en algunos sectores novohispanos, así como la posición de algunos personajes centrales, recuerda al lienzo de Zendejas. Sin embargo, la similitud sólo queda como punto de referencia, pues en el lienzo de Acatzingo el pintor experimenta más con los planos y con la mencionada centralidad de los esposos. Las probables referencias a la obra de Berrueco también se observan en el rostro de la mujer que se encuentra en el extremo derecho. Si bien para este momento el tipo facial perfeccionado por dicho artista ya era parte del repertorio plástico de la mayoría de los pintores poblanos, lo cierto es que la inclinación de la cabeza, el arqueamiento de las cejas y la viveza de los ojos recuerdan particularmente la obra de Berruecos, al grado de parecer la copia de un rostro ejecutado por él. En el par de cuadros hasta ahora descritos se descubre a un Zendejas que busca una cierta innovación al modificar las composiciones, hacer un uso mayor de la gestualidad y explorar diversos planos, logrando con ello un mayor dinamismo

y teatralidad. A la par de ello, también se le puede entender como un digno heredero y representante del ambiente artístico poblano, que sabe desarrollar, reinterpretar y explotar algunos de los recursos proveídos por sus maestros.

El tercer pasaje de la vida de Cristo representado en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad es el de *Cristo y la samaritana* (**Img.142**). En este episodio, Zendejas coloca a los personajes en primer plano y dentro de una composición más cerrada que las anteriores: el hecho de tener únicamente a dos sujetos dentro de la escena permite una mayor dimensión en las figuras, logrando con ello dotarlas de mayor relevancia y cercanía con el espectador. La imagen de la samaritana marca nuevamente un toque costumbrista dentro del cuadro, ya que su vestimenta se asemeja a la utilizada por las mujeres de la época, especialmente el detalle del moño negro en el cuello que alude a la coquetería de la moda francesa de la segunda mitad del siglo XVIII. La figura de Cristo destaca por la actitud benevolente y amorosa expresada en su quieta y dulce mirada. El modelo utilizado para esta escena formó parte del repertorio del pintor, pues fue repetido en un cuadro del mismo tema para la parroquia de San José (**Img. 143**). Como ya lo ha mencionado Lucero Enríquez, a pesar de repetir de manera idéntica la composición, Zendejas logró dar un carisma diferente a ambas obras, pues en la de San José la mirada de Cristo denota un carácter inquisitivo.<sup>675</sup> También resalta que al abrir la composición el pintor puso una mayor distancia entre la figura de Jesús y la de la samaritana.

Las siguientes escenas pintadas por Zendejas se encuentran en la nave de la capilla y retoman pasajes de la pasión de Cristo agrupados en dos grandes lienzos, probablemente por la necesidad de generar una narración de carácter devocional más amplia en un espacio que no contaba con las dimensiones para dedicar un lienzo independiente por escena. La secuencia comienza con el cuadro que se encuentra a mano derecha y que retoma momentos que van desde la oración en el huerto hasta el juicio de Cristo. Cabe destacar que los pasajes se encuentran enmarcados dentro de una pantalla arquitectónica fingida que Zendejas desarrolló puntualmente a través del uso de la perspectiva, inclinando levemente la estructura pintada hacia el altar mayor de la capilla (**Img. 144**). El efecto logrado conduce sutilmente

---

<sup>675</sup> Lucero Enríquez, *Un almacén lleno de secretos*, 177.

al espectador hacia el centro del espacio y, por lo tanto, de todo el programa iconográfico que ahí se desarrolla: la Soledad de María y la reflexión de los momentos de la vida de Cristo en unión a la Virgen.

Para realizar el enmarcamiento fingido, Zendejas se alejó de la típica estructura que emula un retablo, la cual era muy frecuente en la época como se observa en obras de José Joaquín Magón y de Miguel del Castillo, por citar un par de ejemplos. En el caso de la pintura de la capilla de la Soledad, el pintor decidió utilizar la fachada de un edificio desde el cual se observan todas las escenas. Tanto por el estilo arquitectónico seleccionado como por la forma en que se encuentra aplicada la perspectiva, es certero proponer que Zendejas debió haberse basado –al igual que lo hizo en la bóveda del coro de Santa Rosa– en algún tratado de pintura que retomara la construcción de la perspectiva. Nuevamente los volúmenes que se presentan como probable fuente intelectual son *El museo pictórico y escala óptica* de Juan Bernabé Palomino y el *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo. En la primera obra se puede intuir cierta similitud con las láminas 9<sup>676</sup> y 10<sup>677</sup> (**Img. 145**) del tomo II, mismas que explican cómo desarrollar la perspectiva arquitectónica a través del trazado de líneas y puntos de fuga, situación que permite prefigurar a Palomino como un texto formativo para el pintor. El gusto por una arquitectura más clásica y de carácter sobrio es compartida tanto por las dichas láminas como por la pintura analizada.

Por otro lado, parece aún más clara la influencia visual y estilística del tratado de Pozzo en el cuadro, ya que algunos de los grabados que ilustran profusamente su obra enseñan detalladamente a construir pictóricamente algunos de los elementos utilizados por Zendejas en esta obra. Llamamos particularmente la atención las láminas 30, 31 y 33<sup>678</sup> (**Img. 146**) que hablan de la forma en que se construye una cornisa; la 39 y la 45<sup>679</sup> (**Img. 147**) que ejemplifican un edificio jónico y dórico en perspectiva y la 51<sup>680</sup> (**Img. 148**) que muestra la composición de un edificio corintio. Todas estas imágenes muestran ejemplos de arquitectura

---

<sup>676</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid: M. Aguilar, 1947), 600.

<sup>677</sup> Palomino, *El museo*, 622

<sup>678</sup> Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma: Imprenta de Jacobi Komarek, 1693), 78-81, 84-85.

<sup>679</sup> Pozzo, *Perespectiva pictorum*, 98-97 y 108-109.

<sup>680</sup> Pozzo, *Perespectiva pictorum*, 119-120.

en perspectiva que resultan similares al ejecutado por Zendejas. En cuanto a la balaustrada presente en la escena superior central, existe una similar en la lámina 87<sup>681</sup> (**Img. 149**) que habla de preparaciones para perspectiva en zonas superiores y bóvedas. Nuevamente la posibilidad de que Zendejas leyera a Pozzo se vuelve a materializar en una de sus obras, tanto por la selección del estilo arquitectónico como por el uso de la perspectiva, siendo necesario recordar que probablemente los propios jesuitas pusieron el libro en sus manos. También cabe destacar que para el momento en el que se realizaron los cuadros debió haber sido párroco de Acatzingo el clérigo Antonio Rojano Mudarra, quien estudió con los jesuitas en el Colegio de San Ignacio, por lo que el mismo sacerdote también pudo tener acceso o conocer la obra. La secuencia compositiva de las escenas obedece no sólo a una lectura narrativa histórica. Es probable que el pintor o el párroco buscaran colocar los pasajes en este orden para conceder centralidad y, por lo tanto, más espacio a la escena de la flagelación, la más dramática y cruenta de todas, en consecuencia, la que más podía mover a la piedad y al arrepentimiento.

La primera de las escenas representadas es la oración en el huerto (**Img. 150**), misma en la que empleó un modelo que pareciera no volvió a ser utilizado por Zendejas. En las versiones del mismo tema que posteriormente realizó para la parroquia de San José y para el sagrario de la Catedral de Puebla, el pintor optó por un modelo de Cristo un poco más erguido, con la mirada a los cielos y sostenido por un ángel. En cambio, para la capilla de la Soledad, Cristo se muestra totalmente decaído y recargado sobre una piedra, sus ojos se encuentran cerrados y su boca arqueada y entreabierta. El modelo del arcángel que le muestra el cáliz todavía no llega a ser el san Miguel que menciona sor María de Jesús en su *Mística ciudad de Dios*,<sup>682</sup> pero ya presenta el cáliz y la cruz que normalmente lo acompañaran dentro de las otras pinturas de este pasaje realizadas por el pintor. Nuevamente la tratadística se hace evidente en esta obra, ya que el rostro de Cristo sigue puntualmente lo establecido por el pintor francés Charles Le Brun en la *Conferencia del Señor Le Brun sobre la expresión general y particular*, donde describe el semblante de la tristeza de la siguiente forma:

---

<sup>681</sup> Pozzo, *Perespectiva pictorum*, 193-194.

<sup>682</sup> María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios* (Quito: Editorial Jesús de la Misericordia, s/f), 936

Como ya hemos dicho, la Tristeza es un decaimiento desolador en que el alma recibe molestias del mal o de las ausencias que las impresiones del cerebro le representan. Esta pasión se muestra también por movimientos que parecen marcar la inquietud del cerebro y el abatimiento del corazón ya que los lados de las cejas se elevan más hacia el interior que hacia el exterior. Quien está afectado de esta pasión tiene las pupilas turbias, el blanco del ojo amarillento, los párpados bajos y algo inflamados, el contorno de los ojos lívido. Los orificios nasales caídos, la boca entreabierta y las comisuras hacia abajo. La cabeza parece indolentemente inclinada sobre uno de los hombros. Todo el color del rostro es plumizo y los labios pálidos y sin color.<sup>683</sup>

Desde la forma en que deben ser delineadas las facciones del rostro, hasta la actitud y el color, se observa que Zendejas sigue al pie de la letra los lineamientos de Le Brun (**Img. 151**). Esta circunstancia no parece extraña si atendemos que algunos otros pintores novohispanos aparentemente también lo utilizaron como fuente. Tal fue el caso de José de Ibarra, estudiado por Paula Mues, quien plantea la circulación de algunas de las múltiples ediciones de la conferencia, mismas que contienen varias estampas que ilustran la gestualidad que propone Le Brun para cada una de las pasiones.<sup>684</sup> Aunque tampoco se debe descartar que la similitud entre las expresiones de Zendejas y Le Brun sea producto de la observación y reinterpretación de la obra de Ibarra, y no por haber conocido el tratado directamente. Otro punto para destacar en esta versión de la oración en el huerto es la ausencia del grupo de apóstoles dormidos como lo narran las escrituras. Si bien las dimensiones de la escena y la escala de los personajes no permiten abrir la composición para pintarlos detalladamente, sí existen varias versiones del tema que, a pesar de su tamaño, optan por representar parte de ellos en primer plano o bosquejarlos al fondo de la escena. Probablemente esta omisión obedezca a una intencionalidad del pintor por remarcar la atmósfera de soledad vivida por Cristo durante su agonía en el Getsemaní.

La siguiente escena es la comúnmente llamada *Incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caiús* (**Img. 152**), misma que sale de las narraciones canónicas y ortodoxas de la

---

<sup>683</sup> Charles Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones* (Madrid: Casimiro, 2015), 73-74.

<sup>684</sup> Paula Mues Orts, "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados" (Tesis de doctorado, UNAM, 2009), 295-342.

pasión de Jesús, pues su fuente primaria original es el texto de *La mística ciudad de Dios* escrito por sor María Jesús de Ágreda, el cual aparentemente sirvió como libro de cabecera para los pintores novohispanos desde finales del siglo XVII y principios del XVIII, como se observa en algunas obras de Cristóbal de Villalpando y de Antonio de Torres. Al ser un pasaje tan particular y prácticamente exclusivo de la obra de Ágreda, vale la pena transcribirlo:

En un ángulo de lo profundo de este sótano salía del suelo un escollo o punta de un peñasco tan duro, que por eso no le habían podido romper. Y en esta peña, que era como un pedazo de columna, ataron y amarraron a Cristo nuestro bien con los extremos de las sogas, pero con un modo despiadado; porque dejándole en pie, le pusieron de manera que estuviese amarrado y juntamente inclinado el cuerpo sin que pudiera estar sentado, ni tampoco levantado derecho el cuerpo para aliviarse, de manera que la postura vino a ser nuevo tormento y en extremo penoso. Con esta forma de prisión le dejaron y le cerraron las puertas con llave, entregándola a uno de aquellos pésimos ministros que cuídase de ella.<sup>685</sup>

Zendejas parece seguir fielmente lo descrito por Ágreda al pintar esta escena, incluso en una parte, anterior a la citada, en la que relata que el calabozo donde se encontraba Cristo era “profundo”. Dicha sensación fue lograda por Zendejas gracias, nuevamente, al uso correcto de la perspectiva y, probablemente, a la utilización del tratado del padre Pozzo. La gestualidad de Cristo sigue, de nueva cuenta, la descripción que Charles Le Brun hizo de la apariencia de la tristeza. Esta será una constante en cinco de las seis escenas representadas en el lienzo. En cuanto a la composición y los modelos formales, a pesar de que es probable que exista un grabado que todavía no se ha localizado, es necesario advertir que en el ambiente poblano ya había un antecedente de esta obra. Las referencias más cercanas se encuentran en la versión que José Joaquín Magón ejecutó tanto en un lienzo para el convento de Nuestra Señora del Carmen (**Img. 153**) como en otro pequeño cuadro que actualmente se localiza en la parroquia de San Jerónimo Aljojuca (**Img. 154**).

---

<sup>685</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 976.

Cabe destacar que, aunque Zendejas retoma la composición ya establecida para dicha escena, opta por alejarse de algunas convenciones en pos de generar un mayor dramatismo. En primer lugar, sobresale la mencionada profundidad en el calabozo, que normalmente parece esbozado y casi perdido en la obscuridad proyectada en la escena. También destaca la considerable altura en la que el pintor colocó a Cristo, ya que normalmente los artistas optaban por elevarlo unos cuantos centímetros del piso y no un par de metros como lo hizo Zendejas. Probablemente tanto la altura de Cristo como la profundidad del espacio fueron concebidos por el pintor de esta forma para generar un sentimiento de vacío. Finalmente, también extraña la ausencia de los ángeles que consuelan a Jesús y que en casi todas las versiones de esta escena aparecen, esto podría explicarse por la intención de Zendejas para mostrar a un Cristo en profunda soledad, animando a los fieles a tomar el lugar de los ángeles y consolar a Jesús a través de la oración.

El pasaje que continúa en esta narración visual resulta peculiar y nada frecuente en la pintura novohispana. Se trata de la escena en la que Cristo es conducido a ser flagelado mientras Pilato lava sus manos (**Img. 155**). Según los textos de Ágreda este momento se dio cuando Jesús fue presentado por segunda vez ante el procurador romano, quien trató de salvar la vida del reo inútilmente ante lo cual Pilato lavó sus manos para deslindarse del destino que los judíos decidieran para Cristo, al tiempo de mandar a azotarlo con el fin de que el castigo saciara el coraje de sus detractores. Dentro de la pintura destacan tanto el movimiento y la postura de Cristo, quien pareciera dar un paso fuera de la balaustrada que se encuentra a sus pies, dando con ello el efecto óptico de encontrarse saliendo del cuadro. También destaca la gestualidad de los personajes que se encuentra empujando y conduciendo a Cristo fuera de la sala; otra vez en sus rostros se hace eco de lo sistematizado por Charles Le Brun, esta ocasión en cuanto al terror:

El terror, cuando es excesivo, hace que aquel que lo reciba mantenga las cejas muy elevadas por la mitad, y los músculos que producen este movimiento fuertemente marcados e hinchados, presionados unos contra otros, descendiendo sobre la nariz que debe aparecer retraída hacia arriba, al igual que los orificios nasales. Los ojos deben aparecer abiertos por completo, el párpado superior escondido bajo la ceja, el blanco de los ojos debe estar rodeado de rojo, la pupila debe parecer como perdida,

situada más cerca de la zona bajo del ojo que de la zona más alta, la parte baja de la pupila debe aparecer inflamada y lívida. Los músculos de las mejillas extremadamente marcados y colocados en la línea de cada uno de los orificios nasales. La boca totalmente abierta, y sus comisuras visiblemente marcadas. Todo estará muy marcado, tanto la parte de la frente como los alrededores de los ojos, los músculos y las venas del cuello deben estar muy tensos y visibles. Los cabellos erizados, el color del rostro pálido y lívido, como el extremo de la nariz, los labios, las orejas y el contorno de los ojos.<sup>686</sup>

Resulta curioso que Zendejas –al igual que otros pintores novohispanos– retratara con un gesto de terror (**Img. 156**) a los personajes que ejecutan tormentos a Cristo. Tal vez la intención era causar una empatía con el espectador para que sintiera horror de los pecados que el mismo había cometido, y que formaban parte de los dolores y suplicios padecidos por Jesús en toda su pasión. También es posible que el rostro de “el terror” fuera el ideal para representar la maldad de los actos cometidos por los verdugos, entendiéndose con ello que los pintores novohispanos adaptaron los preceptos de Le Brun a la emotividad devocional y social de su territorio.

La escena de la flagelación de Cristo (**Img. 157**) se encuentra representada en la parte central inferior del lienzo. El modelo utilizado por Zendejas para este cuadro encuentra su referente en la que José Joaquín Magón realizó para la sacristía del santuario de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala (**Img. 158**). La posición de Cristo colgado de la columna y casi desfalleciente, así como el gesto de colocar a uno de los esbirros en actitud de conjuntar montones de varas o ramas para azotarlo. Fuera de ello la posición de los verdugos es modificada, aunque en ambos casos siguen los cánones de gestualidad de Le Brun propuestos para el terror. En la versión de Magón se observa un grupo de ángeles que llora piadosamente y adora la sangre derramada por Cristo, así como la presencia de la Virgen María acompañada de San Juan, todo esto en sintonía con los escritos de sor María de Ágreda. En la adaptación hecha por Zendejas todos estos personajes que ayudan a confortar a Cristo y a acompañarlo

---

<sup>686</sup> Le Brun, *Fisognomia*, 66-68.

desparescen, probablemente resaltando la intención antes mencionada de mostrar a Jesús en una plena y completa soledad durante este primer proceso de la pasión.

Dentro del campo de la gestualidad sobresale el rostro de Cristo, que por primera y única vez en este lienzo abre los ojos, mostrando en su cara las señales del dolor corporal (**Img. 159**), descritas por Le Brun de la siguiente forma:

Pero si la Tristeza esta causada por algún Dolor Corporal y si este Dolor es agudo, todos los movimientos del rostro aparecerán agudizados. Las cejas que se elevan en alto, lo serán aún más que en la pasión precedente y se presionarán más la una a la otra. La pupila permanecerá oculta bajo la ceja y los orificios nasales se elevarán también de ese lado, y marcarán un pliegue en las mejillas. La boca estará más abierta que en la acción precedente y más retirada hacia atrás, formando así una especie de figura cuadrada en ese lugar. Todas las partes del cuerpo aparecerán más o menos marcadas y más agitadas según la violencia del dolor.<sup>687</sup>

La composición aquí efectuada no fue repetida por Zendejas en las otras versiones que del mismo tema realizó para la sacristía del templo de Tochtepec (**Img. 160**), donde pintó la flagelación con la figura de Cristo mirando hacia abajo en una posición erguida y mucho más estable, cerrando la composición y simplificando la representación de los esbirros que lo golpean.

La coronación de espinas es la escena siguiente dentro del recorrido del cuadro (**Img. 161**). Nuevamente las referencias a la tradición pictórica local se hacen presentes, en específico a las de su maestro José Joaquín Magón y a su mencionada serie de la pasión que se encuentra en Ocotlán (**Img. 162**). Para esta obra Magón retomó una composición acuñada por Anton Van Dyck, la cual fue llevada al buril en varias ocasiones por grabadores como Schelte A. Bolswert y Francois Langot, (**Img. 163**) convirtiéndolo en un modelo ampliamente difundido y utilizado. Zendejas debió conocer el grabado tanto en la tienda de estampas de su padre como en el taller de su maestro, aunque también la obra directa de

---

<sup>687</sup> Le Brun, *Fisognomia*, 75-76.

Magón debió haber sido referente y parte del capital visual de Zendejas. También la composición central de Cristo y el verdugo que empuja la corona sobre su cabeza con una vara de madera que recuerda a la lámina 95 de la *Evangelicae Historiae* de Jerónimo Nadal, burilada por Hieronymus Wierix (**Img. 164**).

En la obra de Acatzingo la posición de Cristo, así como la de algunos de los personajes que lo rodean, es similar a la de Magón, especialmente la del soldado de la derecha que impone la corona a Cristo. El de la izquierda que se mofa en su cara y el que se encuentra hincado en actitud de hacer burla a su condición de “rey de los judíos”. Por otro lado, Zendejas hizo pequeñas modificaciones en su versión, exageró la gestualidad de los personajes y mantuvo los ojos de Cristo bajos y entrecerrados, reafirmando con ello una interiorización del dolor. También resalta que el personaje que coloca la corona lo hace a través de un palo de madera con dos pequeñas ramas, mismas que le ayudan a encajar con mayor profundidad la corona.<sup>688</sup> El modelo de este cuadro parece haber sido uno de los primeros en haber acuñado como parte frecuente de su producción, pues realizó una copia casi idéntica –aunque menos trabajada– para una serie de la pasión de Cristo que actualmente se encuentra en el Museo de Santa Mónica (**Img. 165**). La obra no contiene algún elemento particular que permita vincularla con algún escrito en específico, sumándose a la amplia tradición que existe sobre este pasaje y que se remonta a la misma Biblia, donde es mencionado en los cuatro evangelios.

Finalmente, el lienzo presenta el pasaje del juicio de Cristo, popularmente conocido como *Ecce Homo* (**Img. 166**). En esta escena la arquitectura fingida del cuadro termina desembocando en un notable balcón de piedra cerrado por herrería que emula la utilizada en las casas poblanas del siglo XVIII. Como antecedente compositivo puede proponerse el modelo realizado por Martín de Vos y grabado por Jean Baptiste Barbe para la *Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti* publicada en 1652. Cabe destacar que la serie de estampas fue parcialmente utilizada por Magón para las escenas de la pasión que ejecutó para la sacristía de Ocotlán.

---

<sup>688</sup> Schenone menciona que la representación de las dos varas es común en las representaciones de este pasaje. Hector H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo* (Argentina, Fundación Tarea, 1998), 232.

A pesar de la similitud, nuevamente las fuentes visuales de su entorno social y geográfico apuntan a la observación de dos obras pintadas por sus maestros: en primer lugar, destaca la desconocida e impresionante versión que del tema firmó José de Priego, maestro y suegro de Zendejas, parte de una serie pasionaria para la capilla de la tercera orden del templo de Santo Domingo en Puebla (**Img. 167**). Gracias a la observación de este lienzo se hace patente la deuda profunda que tuvo Zendejas con Priego tanto en técnica como en estilo, pues prácticamente pareciera que el lienzo hubiera salido del pincel del primero. Los cuadros de la tercera orden datan de 1756, por lo tanto, es difícil que Zendejas todavía siguiera laborando como oficial en el taller de Priego –ya que su primer encargo conocido es de 1754– sin embargo, no debe descartarse que Zendejas ayudara sustancialmente a su suegro en dicha serie. La otra obra que pareciera retomar fue ejecutada nuevamente por Magón para la sacristía de Ocotlán (**Img. 168**), en ella la construcción de la escena es bastante similar, desde la posición suelta y elocuente de Pilato hasta el detalle de la cruz cargada por el pueblo judío y que simboliza el destino que para Cristo exigió la turba. Cabe destacar que es justo en esta escena que Zendejas dejó su probable autorretrato, como ya se había mencionado en el primer capítulo del presente trabajo.

El cuadro que prosigue la narración de la pasión de Cristo se centra en tres escenas que forman parte del ciclo del Vía Crucis (**Img. 169**), agregando una cuarta más que obedece a los mencionados textos de sor María de Jesús de Ágreda. Para la realización de estos pasajes Zendejas siguió en tres de las escenas al mencionado conjunto del Vía Crucis que José de Ibarra realizó en 1753 para la Catedral de Puebla. Cabe destacar que, aunque los lienzos de Acatzingo muestran una influencia con los de la Catedral, Zendejas dispuso de una mayor superficie para plasmar una menor cantidad de escenas, razón por la cual abrió más las composiciones y las dotó con otros grupos de personajes complementarios, logrando con ello una narrativa más descriptiva y de carácter diacrónico, puesto que todas las escenas se muestran simultáneas dentro de un mismo lienzo y un espacio arquitectónico.

La influencia de pinturas arribadas de la capital del virreinato a la Angelópolis fue motivo de curiosidad y aprendizaje para los pintores poblanos desde el siglo XVII,<sup>689</sup> ya que propiciaban un diálogo que refrescaba los modelos y las formas propias de la tradición pictórica poblana. Es dentro de este campo que se entiende el impacto de las obras de Ibarra, quien trabajó exitosamente en la Catedral de Puebla desde el año de 1732, cuando realizó los cuadros que decoran las paredes exteriores del coro. Esta no fue la primera vez que Zendejas retomó al mencionado artista, pues como ya se ha visto en el tercer capítulo de este trabajo, en el coro del convento de santa Rosa el pintor poblano copió la figura de algunos ángeles que Ibarra representó en los mencionados cuadros catedralicios de 1732. Parece que, en estos primeros momentos de carrera profesional independiente, Zendejas observa a Ibarra y aprende de sus formas, esto como un reflejo que permite apreciar la relevancia de las obras encargadas por la más alta jerarquía del obispado, esto sin dejar afuera la novedad visual y estilística que representaban, configurándose como modelos del gusto clerical que emanaban desde el centro de poder del alto clero y se difundían hacia otras latitudes del obispado. Cabe destacar que para el caso concreto del Vía Crucis de Ibarra, este ciclo debió ser uno de los primeros en Puebla que siguió la configuración final que la iglesia dio a dicha devoción.<sup>690</sup>

La narración del cuadro de Acatzingo comienza en la parte superior derecha e inmediatamente desciende, representando con ello la salida de Jerusalén. Posteriormente, la ubicación de las escenas sube gradualmente para revivir a través de la vista el ascenso al monte Calvario. La primera escena es la del encuentro de Cristo con su madre (**Img. 170**). Para dicho lienzo Zendejas retomó la gestualidad y posición que las figuras de Jesús y María muestran en el cuadro de la IV estación del Vía Crucis que Ibarra pintó para la catedral (**Img. 171**). En la composición tanto de Ibarra como en la de Zendejas, Cristo sostiene con ambas manos los maderos de la Cruz, mientras observa a su madre que lleva una mano al pecho al tiempo que tiende la otra en dirección a su hijo. La diferencia entre ambos formatos permitió

---

<sup>689</sup> Para más información al respecto, consultar Alejandro Andrade Campos, “Tradición, intelecto e identidad en la pintura poblana del siglo XVII: El establecimiento de un diálogo pictórico con Cristóbal de Villalpando”, en *Cristóbal de Villalpando esplendor barroco de Puebla*, ed. Alejandro Andrade Campos (México: Museo Internacional del Barroco, El Viso, 2018), 76-92.

<sup>690</sup> Para más información acerca de la historia del Vía Crucis, consultar Alena Robin, *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México: arte, patrocinio y sacralización del espacio* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 2014).

a Zendejas abrir más la composición, presentando a los personajes de cuerpo completo y colocando a María en una posición un poco más frontal. También plasmó tanto a María Magdalena como al apóstol Juan acompañando a la Virgen, así como a un grupo de soldados que se encuentran vigilando y anunciando con trompetas el camino hacia el Calvario. En la versión de Ibarra el personaje más cercano a las espaldas de Cristo es un esbirro que aparece a punto de golpearlo. En el caso del lienzo de Zendejas el violento acto fue omitido y se colocó la figura de Simón el cirineo, quien ayudó a Cristo a cargar la cruz. Aunque la secuencia tradicional del Vía Crucis establece que la presencia de este personaje se dio después del encuentro entre Jesús y María, es posible que el pintor tratara de conjuntar dos momentos en uno, logrando con ello aludir a más pasajes sin aumentar el número de composiciones.

El siguiente momento del camino al Calvario que representa el lienzo, corresponde al de Cristo consolando a las mujeres de Jerusalén (**Img. 172**). Nuevamente Zendejas retomó a Ibarra (**Img. 173**) tanto en la posición de Cristo, cuyo cuerpo presenta un leve escorzo, como en el movimiento y gestualidad de sus manos: con una carga la cruz mientras que con la otra hace ademán de prédica. Justo en este detalle Zendejas –aprovechando la composición más abierta– bajó un poco más la mano de Jesús. Otro detalle retomado de Ibarra puede observarse en la mujer que observa de perfil a Cristo, siendo su modificación más relevante el pequeño niño que abraza a su costado izquierdo, mientras en la versión catedralicia baja la mirada, en el lienzo de Zendejas observa de frente buscando generar un contacto con el espectador y con ello introducirlo a la escena. Gracias a su vestimenta y su singular caracterización se puede plantear que es el retrato de un niño de la época, tal vez el hijo de quien costeó los cuadros o, inclusive, alguno de los de Zendejas. Vale la pena recordar que ya antes Juan Rodríguez Juárez había plasmado a sus hijos en la pintura de la *Adoración de los Reyes* en el retablo de los reyes de la Catedral de México, por lo cual esta inclusión no sería la primera en la pintura novohispana del siglo XVIII.<sup>691</sup>

---

<sup>691</sup> Mues, *La libertad*, 35.

Zendejas repitió el mismo modelo que plasmó en esta escena, con modificaciones mínimas, en una de las bachichas del retablo pasionario que se encuentra en la sacristía del templo de Tochtepec (**Img. 174**). Asimismo, el grupo de mujeres sollozando frente a Cristo fue retomado por el mismo pintor para uno de los cuadros monumentales de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, en el mismo Acatzingo.

La escena siguiente es la tercera caída de Cristo rumbo al Calvario (**Img. 175**), misma en la que por tercera vez Zendejas retoma el modelo propuesto por José de Ibarra en la novena estación del Vía Crucis de la Catedral de Puebla (**Img. 176**). La figura de Cristo con el rostro de perfil y el cuerpo desplomado en el suelo resulta más contenida en la versión de Ibarra, quien lo coloca abrazando la cruz. En cambio, Zendejas optó por conferir más dramatismo en su obra y –nuevamente aprovechando el mayor espacio con el que disponía– colocó a Jesús tirado con los brazos totalmente abiertos, siendo la cruz sostenida por los esbirros. Otra diferencia entre ambos lienzos es que mientras Ibarra concentró a los soldados atrás de Cristo, generando con ello una composición mucho más cerrada, tensa y enfocada en el maltrato físico hacia el protagonista, Zendejas prefirió colocarlos en el extremo izquierdo, enfatizando a través de la composición triangular la idea del monte dentro del cual se seguirá ascendiendo hasta llegar a la cúspide, donde la narración de este lienzo finalizará. Es gracias a ese recurso que Zendejas logra generar una secuencia visual seguida por nuestros ojos y que ascenderá junto al mismo Cristo hasta lo alto del Gólgota. El modelo de esta obra fue posteriormente reutilizado por Zendejas para la serie de la pasión de Cristo que actualmente se encuentra en el Museo de Santa Mónica (**Img. 177**).

En la parte central superior del lienzo se observa a Cristo sentado sobre dos bloques de piedra, siendo despojado de sus vestiduras por los sayones (**Img. 178**). Esta escena sobresale por el protagonismo que cobra un vaso de vidrio con el cual le dan de beber, detalle que cobra nuevamente sentido en la particular forma en que sor María de Jesús de Ágreda narra el despojo de la túnica inconsútil en su *Mística Ciudad de Dios*. En principio la monja visionaria menciona que ante el inminente momento en el que Cristo fue desnudado, María recitó una oración que la misma escritora transcribió. Debido a que dicha plegaria permite entender la función profundamente devocional del lienzo, así como por el hecho de que debió ser entonada frente al cuadro como parte de los ejercicios piadosos realizados a su alrededor, me

permiso transcribirla, logrando a través de su lectura encontrar el tono emocional bajo el cual era observada la escena, aunque no tenga una correspondencia visual directa:

Señor mío y Dios eterno, Padre sois de vuestro unigénito hijo, que por la eterna generación Dios verdadero nació de Dios verdadero, que sois vos, y por la humana generación nació de mis entrañas, donde le di la naturaleza de hombre que padece. Con mis pechos le di leche y sustenté, y como al mejor hijo que jamás pudo nacer de otra criatura le amo como Madre verdadera, y como Madre tengo derecho natural a su humanidad santísima en la persona que tiene, y nunca vuestra providencia se le niega a quien le tiene y pertenece. Ahora, pues, ofrezco este derecho de Madre y le pongo en vuestras manos de nuevo, para que vuestro Hijo y mío sea sacrificado para la redención del linaje humano. Recibid, Señor mío, mi aceptable ofrenda y sacrificio, pues no ofreciera tanto si yo misma fuera sacrificada y padeciera, no sólo porque mi hijo es verdadero Dios y de vuestra sustancia misma, sino también de parte de mi dolor y pena. Porque si yo muriera y se trocaran las suertes, para que su vida santísima se conservara, fuera para mi de grande alivio y satisfacción de mis deseos.<sup>692</sup>

La elección de este pasaje y la plegaria de María cobran sentido si regresamos nuevamente a la idea de que la capilla de la Soledad, donde se encuentran los lienzos, estaba consagrada a la rememoración de la vida y en especial la pasión de Cristo, tal y como la misma Virgen lo había hecho durante los últimos años de su vida. La acción de repetir sus palabras y observar, gracias al artificio de la pintura, la escena que ella misma había presenciado, permitía compartir de una manera mucho más profunda las aflicciones de Cristo y María. Probablemente por esta razón la figura de la Virgen no está presente, ya que la escena es observada por el espectador a través de los ojos de María, recitando la misma plegaria que ella elevó al cielo y que se transcribió en la parte de arriba. Al continuar con la narración, Sor María de Jesús de Ágreda le da sentido al vaso ofrecido por los sayones a Cristo, contando lo siguiente:

---

<sup>692</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1025.

Acabó esta oración la invictísima Madre y conoció que los impíos ministros de la pasión intentaban dar al señor la bebida del vino mirrado con hiel, que dicen San Mateo y san Marcos. Para añadir este nuevo tormento a nuestro Salvador, tomaron ocasión los judíos de la costumbre que tenían de dar a los condenados a muerte una bebida de vino fuerte y aromático, con que se confrontasen los espíritus vitales, para tolerar con más esfuerzo los tormentos del suplicio, derivando esta piedad de lo que Salomón dejó escrito en los Proverbios: Dales sidra a los que están tristes y el vino a los que padecen amargura del corazón. Esta bebida, que en los demás ajusticiados podía ser algún socorro y alivio, pretendió la pérfida crueldad de los impíos judíos conmutar en mayor pena con nuestro Salvador, dándosela amarguísima y mezclada con hiel y que no tuviese en él otros efectos más que el tormento de la amargura. Conoció la divina Madre esta inhumanidad y con maternal compasión y lágrimas oró al Señor pidiéndole no la bebiese. Y su Majestad, condescendió con la petición de su Madre, de manera que, sin negarse del todo a este nuevo dolor, gustó la poción amarga y no la bebió.<sup>693</sup>

La representación de Cristo y el vino mirrado con hiel no resulta nada frecuente en la pintura novohispana. Por esta razón, Zendejas se alejó del Vía Crucis de Ibarra, en el que sólo se narra el despojo de las vestiduras, y buscó otras fuentes visuales para poder ejecutarlo. Entre el capital visual que el artista debió haber empleado para realizar esta peculiar obra, pudo haber tenido en la mente una pintura de Cristo siendo coronado de espinas por los sayones que copia un modelo del pintor flamenco Gerrit van Honthsort y que actualmente se encuentra en el Museo Universitario Casa de los Muñecos, siendo atribuida al pincel de José Juárez (**Img. 179**). Aunque dicha atribución deberá revisarse con mayor cuidado, lo cierto es que el lienzo si muestra una factura cercana al siglo XVII, siendo posible que, debido a su procedencia como parte de la colección de la Academia de Bellas Artes de Puebla, se encontrara en la Angelópolis en la época en la que Zendejas pintó los cuadros, probablemente en algún convento o iglesia de la ciudad. De dicho cuadro el pintor retomó la figura de Cristo sentado, con el rostro de perfil y los brazos cruzados sobre sus piernas.

---

<sup>693</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1025-1026.

Terminando la narración del cuadro, más no de la serie, está la escena de la crucifixión de Cristo (**Img. 180**), en la cual Zendejas nuevamente se aleja de Ibarra modificando la posición de la cruz en la que es fijado. En la versión de la catedral se encuentra inclinada mientras que en la de Acatzingo se halla totalmente tendida en el piso (**Img. 181**). Mientras que Ibarra decidió plasmar el momento en el que se está clavando la mano derecha de Jesús, Zendejas prefirió representar el brazo de Cristo cuando está siendo tensado para después fijar su mano, generando con ello un sentimiento de expectación y angustia. Dentro de la versión aquí estudiada sobresale el naturalismo con el que el artista decidió plasmar la posición de la cabeza de Jesús, quien parece levantarla para dar la cara al espectador. A diferencia de Ibarra, Zendejas colocó como observadores a María acompañada de Juan y María Magdalena.

A los lados del presbiterio se encuentran los dos lienzos que finalizan la serie. El del lado derecho plasma el descendimiento de Cristo y la Piedad (**Img. 182**), mientras que en el del lado izquierdo se encuentran la aparición de Cristo resucitando a María Magdalena, la incredulidad de Santo Tomás y las lágrimas de San Pedro. Para la escena del descendimiento Zendejas retomó el tradicional modelo que creó Peter Paul Rubens (**Img. 183**) y que ya había sido utilizado anteriormente por gran cantidad de artistas novohispanos y poblanos, entre ellos destaca Antonio de Santander, quien en 1679 hiciera su versión del tema para el monumental lienzo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de Puebla (**Img. 184**). Si bien la postura de los personajes que se encuentran alrededor de la cruz resulta similar, la posición del cuerpo de Cristo resulta totalmente diferente: tanto la mano en el vientre como la pérdida de tensión en el cuello recuerdan ligeramente a la figura que José de Ibarra plasmó en la decimocuarta estación del mencionado Vía Crucis catedralicio (**Img. 185**).

La versión de la piedad desarrollada en este lienzo sigue, nuevamente, el modelo de José de Ibarra en el Vía Crucis poblano (**Img. 186**). Tanto en la posición lateral de María, como en la forma en que se despliega el cuerpo muerto de Cristo, Zendejas marca una diferencia al colocar la mano de María enjugándose las lágrimas con un paño blanco. La apertura de la composición permitió al pintor darle mayor presencia a las figuras de Juan y María Magdalena que acompañan a la Virgen. Cabe destacar que este modelo es uno de los que más repitió Zendejas, lográndose establecer que fue el preferido por el pintor para

plasmar esta escena repetida con algunas variantes en los lienzos que de dicho tema hizo en la capilla de los Dolores del mismo Acatzingo, en el retablo de la sacristía de Tochtepec (**Img. 187**) y en la serie de la pasión que se encuentra en el museo de Santa Mónica (**Img. 188**).

El cuadro que culmina el ciclo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad incluye cuatro escenas de carácter laudatorio que corresponden a la resurrección de Cristo y a la pascua (**Img. 189**). La contraposición de estas escenas con las del descendimiento y la piedad probablemente buscaron generar un sentimiento de tristeza y gozo extremos que probablemente eran parte de los recuerdos y las emociones de la misma Virgen después de la ascensión de Cristo a los cielos. Siguiendo el orden cronológico, la primera escena ocupa el lugar central dentro del cuadro y relata la aparición de Cristo. Bajo la apariencia de un hortelano con sombrero y pala muestra a María Magdalena, quien pretende besarle los pies al mismo tiempo que Cristo la detiene colocando su mano en ademán de distanciarla al tiempo de pronunciar la famosa frase “*noli me tangere*”. Cabe destacar que el escorzo buscado por Zendejas para esta expresión no logra la profundidad buscada, tal vez debido a la poca distancia entre la figura de Jesús y María. El hermoso jardín que enmarca la escena se encuentra adornado con rosas rojas que representan el amor, así como azucenas, símbolo de la pureza, y claveles que, tradicionalmente, se asocian por su forma a los clavos con los que fue sujetado Cristo en la cruz. Además, las flores que a través de su coloración mayoritariamente blanca y roja aluden a la pureza y a la sangre, respectivamente, del sacrificio de Cristo. Asimismo, pueden comprenderse como la representación de la alegría y el amor sentido por María Magdalena al observar a su maestro.<sup>694</sup> Al lado izquierdo de esta escena se observa la figura de San Pedro llorando en el jardín la muerte de su maestro, probablemente su presencia alude a que, según sor María de Ágreda, Cristo se manifestó a San Pedro después de haberlo hecho con Magdalena.

Arriba del santo se observa un monte en cuya alejada cúspide el pintor representó el pasaje de la cena de Emaús. Al lado izquierdo se observa la escena de la incredulidad de

---

<sup>694</sup> El simbolismo de las flores se encuentra desarrollado en Mayela Flores Enríquez, “Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil” (Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 2014), 105-119.

Santo Tomás, quien se encuentra introduciendo sus dedos en la llaga del costado de Cristo. Ambas escenas, que regularmente se han representado juntas, se configuran como las dos teofanías más importantes después de la resurrección. En general las escenas de este cuadro –para el cual no he podido encontrar referentes visuales directos o inmediatos– buscan plasmar la manifestación de Cristo resucitado ante sus apóstoles y seguidores, esto en probable alusión al espectador, quien devotamente se podía considerar como uno de los fieles que atestiguaban la permanencia de Cristo en cuerpo y alma después de su muerte.

Cabe destacar que en la parte trasera del retablo de la Virgen existe una pequeña construcción que debió fungir como camarín. El desmantelado espacio conserva una pequeña estructura de madera dorada que sirve como enmarcamiento a un particularmente hermoso lienzo de san Miguel (**Img. 190**), mismo que funge como puerta del nicho de la Virgen. La imagen del arcángel en dicho sitio contiene un sentido teológico, ya que gracias a las revelaciones del Apocalipsis de san Juan es tenido como el protector celeste de María, llegando al punto de considerársele como su propio Ángel de la Guarda “desde el momento de su concepción”. Este motivo también fue reforzado políticamente desde la Corona, ya que el príncipe angélico era el protector de los monarcas españoles quienes, a su vez, promovieron incesantemente el dogma de la Inmaculada Concepción.<sup>695</sup> El cuadro parece haber salido del pincel de Miguel Jerónimo Zendejas, quien como ya se mencionó en el segundo capítulo de esta tesis, repitió la misma composición para el Altar del perdón de la Catedral de Puebla y para un lienzo que actualmente se conserva en el Templo del Sagrado Corazón de Jesús, también en la Angelópolis.

El cúmulo de apreciaciones vertidas en este análisis visual de las obras permite dar una visión del pintor que engloba diferentes fuentes y recursos empleados en sus composiciones, parte de su amplia cultura tanto escrita como visual. Zendejas fue un artista que leyó y utilizó tratados artísticos en boga dentro de su época, como lo son los de Antonio Palomino y Andrea Pozzo, este último para cuestiones de perspectiva, así como a Charles Le Brun para lo tocante a la gestualidad y expresión, tal como lo hacían varios artistas del mundo hispánico que para

---

<sup>695</sup> Rosario Inés Granados, “Una travesía con olor a Yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac” en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, coord. Jaime Cuadriello (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001), 214.

ese momento se encontraban trabajando con las mismas fuentes. En cuanto a la literatura piadosa, la serie demuestra que Zendejas conocía perfectamente bien el libro de *La mística ciudad de Dios*, que desde el siglo XVII ya era una fuente obligada para el desarrollo de los pasajes de la vida de Cristo y María en la Nueva España.<sup>696</sup> El desarrollo tan profundo que realizó Zendejas de los pasajes narrados por sor María de Ágreda (no sólo en esta serie, sino en general durante toda su producción), plasmando inclusive el de Cristo y el vino mirrado con hiel que no tiene parangón en la plástica novohispana, permite intuir que el libro debió ser parte de la biblioteca privada de este pintor devoto, sin perder de perspectiva que la utilización de esta obra como modelo literario debió ser iniciativa de los comitentes que encargaban las obras.

En lo tocante a los modelos visuales, encontramos a un pintor que utiliza tanto modelos visuales de probado éxito, como es el caso de Rubens, como nuevas composiciones novedosas que llegaban a Puebla, verbigracia el reiterado Vía Crucis de Ibarra. Una gran parte del lenguaje plástico de Zendejas encuentra su origen en la tradición poblana y especialmente en el desarrollo que de ciertos temas hicieron sus maestros José de Priego y José Joaquín Magón, especialmente en el taller de este pintor debió haber conocido y aprendido varias estampas y composiciones que después retomó para hacerlas parte de su repertorio. Aparte de la experiencia directa que tuvo con algunos artífices, el pintor es consciente del amplio desplegado de imágenes que para su época ya inundaban y conferían de un sentido narrativo, político y espiritual a los templos y conventos de la Angelópolis. Zendejas logró hacer acopio de esa visualidad desbordada, puesto que mezcla y reinterpreta con éxito muchos de los cuadros que observa en su ciudad y que son parte de su cotidianidad al trabajar primordialmente con corporaciones religiosas.

Si bien el artista encontró fuente de inspiración en la cultura y el ambiente artístico que desde hace más de un siglo brindaba Puebla, su aportación primordial, más allá del simple estilo personal del artista, radica en la enorme capacidad que tuvo para reconfigurar o idear

---

<sup>696</sup> Para más información de la utilización de los escritos de Ágreda en la pintura, consultar Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritura en el contexto del maravillosismo del Barroco* (España: Caja Duero, 2003). También es abordado por Paula Mues para el caso particular del pintor José de Ibarra en “El pintor José de Ibarra”, 143-150.

imágenes de profunda emotividad que sabían cómo dialogar con el espectador y hacerlo parte de su obra. La pintura de Zendejas es tremendamente elocuente, utiliza la gestualidad y otras herramientas de carácter psicológico para dotar a sus escenas de un cúmulo de sentimientos que atravesaban la superficie plana del lienzo para generar una profunda empatía con quien, devotamente, las observaba como parte de sus meditaciones y oraciones. Esta apreciación ya había sido anotada por el presbiterio Antonio María de la Rosa alrededor de 1824, apenas nueve años después de la muerte de Zendejas, como se ha estudiado en los capítulos primero y segundo de este trabajo.

Es dentro de este campo que Zendejas podía repetir de manera general algunas de sus composiciones, al tiempo de modificar ciertos elementos particulares, tal como personajes secundarios, acciones o posturas, logrando en cada una de sus versiones un énfasis narrativo y emocional diferente que las dotaba de una reflexión distinta. Probablemente esto como fruto del intelecto y la piedad del pintor, rasgos reconocidos en él desde los tiempos de Bernardo Olivares Iriarte.

### **4.3 La capilla de Nuestra Señora de los Dolores y la pasión de Cristo: función e intención**

#### *4.3.1 La imagen, el contexto y las relaciones*

Sin duda alguna el espacio religioso más importante de Acatzingo, y uno de los más relevantes centros de peregrinación dentro del obispado poblano, es la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, anexa a la parroquia de San Juan Evangelista. La trascendencia del espacio radica en el pequeño lienzo de la Virgen de los Dolores (**Img. 191**) que ahí se venera y cuya historia fue recogida por el jesuita Juan Antonio de Oviedo en el famoso volumen del *Zodiaco Mariano*. La leyenda local señala, sin apuntar fechas, que la imagen era propiedad de Antonia Negreros y que se hizo famosa por haber sudado milagrosamente. Al observar esto la dueña trató de ocultarla, pero el suceso llegó hasta oídos del entonces párroco de Acatzingo, Juan Cesati, quien atestiguó por cuenta propia el milagro de la sudoración. Como

consecuencia del prodigio el lienzo fue llevado a la iglesia de San Juan, desfilando frente a ella toda la población, misma que se dedicó a recoger con algodones los líquidos que exudaba la imagen. Tiempo después la devoción se enfrió y la antigua propietaria decidió recuperar su lienzo, extrayéndolo subrepticamente del templo. Pronto los sacristanes se dieron cuenta de la ausencia del cuadro y trataron de detener a Antonia Negreros, que en medio de su desesperación escondió la imagen de la Dolorosa dentro de la fuente de la plaza pública. Finalmente, el cura rescató el lienzo de nueva cuenta y lo volvió a colocar dentro de la parroquia, lográndose a través de este desaguizado que el pueblo retomara fervientemente el culto, al grado de que tiempo después se le construyera una capilla propia.<sup>697</sup>

El venerado lienzo representa la imagen de Nuestra Señora de los Dolores basada en el modelo que creó el pintor italiano Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato y que reprodujo sistemáticamente en varias ocasiones. Como ejemplo de ello están las versiones del mismo cuadro que actualmente se encuentran en la iglesia de Santa Croce y en la Galería Uffizi (**Img. 192**), ambas en Florencia, o la copia que se localiza en el convento del Carmen en Valladolid, España. La composición ideada por el pintor italiano, probablemente siguiendo una imagen de la *Virgen Annunciata* de Antonello da Messina,<sup>698</sup> se volvió extremadamente popular en otras partes del mundo y particularmente en América, como lo menciona Massimo Pulini:

Si può dire che non ci sia chiesa Cattolica che non conservi una copia, un'oleografia di questa *Madonna orante* a dimostrazione della immensa e capillare fortuna iconografica. Mi é capitato di vedere filmati con funzioni iturgiche americane (del nord e del sud) in cui, sull'altare o ner corredo funebre, veniva esposta una riproduzione di questa Vergine, universalmente eletta quale muta interpretzione del dolore.<sup>699</sup>

---

<sup>697</sup> Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano* (México: CONACULTA, 1995), 254.

<sup>698</sup> Massimo Pulini, "Vergine Orante," en *Il Sassoferrato un preraffaelita tra i puristi del seicento*, ed. Massimo Pulini (Milán: Medusa, 2009), 80.

<sup>699</sup> Pulini, "Vergine Orante", 80.

En la Nueva España el modelo fue ampliamente difundido y retomado por varios artistas, entre ellos destaca en primer lugar la versión de la *Madonna* que hiciera José de Ibarra para la catedral de Guadalajara (**Img. 193**) y que sigue fielmente el modelo del Sassoferrato, a excepción de algunos detalles como la orla dorada del manto, el resplandor y el puñal, que son producto de las demandas devocionales novohispanas.<sup>700</sup> En el caso específico de los territorios que para ese momento conformaban el obispado de Puebla, existen varias copias del siglo XVIII que retoman el modelo. Es muy probable que los pintores que las ejecutaron buscaban emular la milagrosa imagen de Acatzingo, más allá de intencionalmente seguir al pintor italiano.

En cuanto a la imagen original de Acatzingo –a pesar de los numerosos repintes que presenta– existen algunos detalles tanto en las proporciones, la fisonomía, la gestualidad contenida y mucho más cercana a las originales de Sassoferrato, la gama cromática y la iconografía carente del típico puñal en el pecho, que parecen revelar las características de un lienzo de factura europea. Uno de los muchos cuadros que venían desde Europa a la Nueva España, copias de originales hechos por los artistas más celebrados en el viejo mundo, y que aparte de servir como objetos de culto o de ornamentación en casas y templos, también influían en los artífices que las observaban y reinterpretaban dentro de sus propias obras. Esta hipótesis se ve reforzada con el probable origen del primer párroco de Acatzingo que aparece relacionado con la imagen, mismo que según la historia fue su principal promotor en los inicios de su culto: Juan Sessati Lozano,<sup>701</sup> quien por su apellido podría ser de origen italiano, siendo este el posible motivo por el cual se encuentra en la población una copia europea de una *Madonna Italiana*.

Fue el mismo Sessati quien fortaleció el culto, construyendo una capilla terminada hacia el año de 1719. También fundó una consolidada y poderosa cofradía en torno a la imagen, alcanzando del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz el permiso para constituir la.

---

<sup>700</sup> Paula Mues Orts, “Virgen de los Dolores,” en *Pintado en México, 1700-1749* (Londres: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017), 479.

<sup>701</sup> Se buscó sin éxito dilucidar el origen y perfil histórico de dicho sacerdote, mismo que podría ser fundamental para entender el culto de la Dolorosa de Acatzingo y sus alcances. Espero que en futuras investigaciones se pueda encontrar más información de tan sugerente personaje.

Posteriormente pidió la confirmación a la Santa Sede, misma que fue otorgada en 1699 por el papa Inocencio XII. Cabe destacar que la mencionada Cofradía tuvo una serie de privilegios papales que fueron enriqueciéndola con el paso de los años; es notable que durante el periodo en que Antonio Rojano gobernó Acatzingo, la cofradía consiguió más privilegios que en ningún otro momento: en los años que van de 1767 a 1783 se le concedieron 16 privilegios, entre los cuales destacan el nombramiento del altar de la Virgen como altar privilegiado y la indulgencia plenaria para quien visitara la capilla en alguna de sus siete festividades.<sup>702</sup> El testimonio inscrito en las obras materiales permite establecer que Rojano tuvo una excelente relación con la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, ya que muchas piezas presentan tanto su nombre como el del mayordomo en turno. En el caso de los cuadros firmados por Zendejas, dos fueron costeados por el cura y dos por José Antonio Romero, mayordomo de la Virgen. Aunque es factible pensar que el programa iconográfico debió ser diseñado por Rojano.

Dicha agrupación recogía personas de distintos puntos del enorme obispado y organizaba en distintos meses una colecta dependiendo de la ciudad o población de donde procedieran los cofrades. Así se tiene que en el periodo que va de agosto a septiembre se recogían limosnas en lugares como la ciudad de Puebla, Acajete, Amozoc, Cholula y Tepeaca; de octubre a diciembre se colectaba, entre otras poblaciones, en Xalapa, Perote, Tlapacoya, Teziutlán, Tetelas, Tlatlauquitepec, San Juan de los Llanos, Tepeyahualco y Tlacotepec; de enero a marzo en Aculzingo, Orizaba, Córdoba, Aljojuca y San Salvador; finalmente, en semana santa y pascua tocaba a poblaciones como Tecamachalco, Huaquechula, Molcajac, Tepeji, Piaxtla y Olinalá.<sup>703</sup> La mención de algunos de los lugares donde se recogían limosnas permiten ver que la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores era mucho más que una agrupación local. La fama de milagrosa que ostentaba la imagen sirvió para que se extendiera de manera regional por el obispado, logrando obtener una gran

---

<sup>702</sup> García, *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores*, 12-21.

<sup>703</sup> *Libro en que se asientan los hermanos de dentro y fuera de la Santa Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores cita en la Iglesia Parroquial de sn. Marcos de este Pueblo de san Juan Evangelista Acatzingo Fundada en veinte y cinco de octubre del año de mil seiscientos y noventa y tres y confirmada por Autoridad Apostólica, trasuntado de los libros más corriente hoy 19 de septiembre de 1758 en que fue electo Mayordomo el licenciado Antonio Fernández Barba quien lo mandó trasuntar por la confusión que en los antecedentes había con los hermanos difuntos y borrados*, Archivo Parroquial de san Juan Acatzingo, Puebla.

cantidad tanto de miembros como de capital que se ve reflejado en las obras materiales de la capilla y en la extensión del culto en diversos lugares del actual estado de Puebla.

En la nómina de cofrades comenzada en 1758 se enlistan a varios personajes que sobresalen por su relevancia, entre ellos se encuentran el obispo y varios canónigos de la catedral. En primer lugar, sobresale el nombre del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien como ya se ha visto anteriormente fue un gran promotor tanto de las artes como de diversos cultos de carácter regional, como es el caso de Nuestra Señora de Ocotlán. La devoción del prelado a la Dolorosa se encuentra patente en otros testimonios, como el cuadro que firmó Luis Berrueco el año de 1761 y al cual tanto el obispo como su sobrino, el mentado Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, confirieron 40 días de indulgencia. Posteriormente en 1764 se asentaron los nombres del prebendado José de Fierro; el doctor Francisco Xavier Vasconcelos, marqués de Montserrat y deán de la catedral, quien en el año de 1763 recibió su prebenda;<sup>704</sup> Lorenzo de Arévalo, quien en 1765 pasó de ser maestrescuela a chantre de la catedral y en 1770 ascendió a deán;<sup>705</sup> Melchor Álvarez Carballo quien en 1770 obtuvo el título de tesorero del cabildo;<sup>706</sup> Miguel Gorozpe; Manuel Ignacio de Gorozpe y Padilla quien en 1767 fue promovido de racionero a canónigo doctoral;<sup>707</sup> Miguel Antonio Gutiérrez Coronel ascendido en 1760 a canónigo lectoral<sup>708</sup> y Pedro Brito de Abreu, en 1784 fue ascendido a tesorero del cabildo catedralicio.<sup>709</sup>

Probablemente la presencia de parte del cabildo que gobernaba el obispado se debiera a la acción estratégica del mismo párroco Antonio Rojano Mudarra quien, como ya se ha visto, buscó en diversas ocasiones ingresar al cabildo catedralicio, obteniendo una ración hasta el año de 1782. El intrincado juego de relaciones que Mudarra ejecutó para escalar

---

<sup>704</sup> José Miguel de Mayolargo y Lodo, “Antecedentes de la emancipación: El reino de la Nueva España en el registro de la Real Estampilla (1759-1798)”, Históricas UNAM, [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/009a\\_07.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/009a_07.html)

<sup>705</sup> Mayolargo, “Antecedentes”.

<sup>706</sup> Mayolargo, “Antecedentes”.

<sup>707</sup> Mayolargo, “Antecedentes”.

<sup>708</sup> Mayolargo, “Antecedentes”.

<sup>709</sup> Mayolargo, “Antecedentes”. Para más información de este personaje consultar: Pablo Amador Marrero, “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canaria: protagonistas y legados escultóricos” en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla*, coord. Pablo Amador Marrero (México: Fundación Amparo, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 381-385.

puestos dentro de la jerarquía eclesiástica probablemente contempló la idea de integrar al cabildo dentro de la cofradía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, dando con ello mayor lustre al principal e identitario culto de la parroquia que él administraba. Esto lo logró en 1764, apenas 2 años después de haber abandonado la parroquia de Chignahuapan para estar al frente de San Juan Acatzingo.

Como un posible reflejo de la piedad infundido por Rojano dentro del cabildo catedralicio se conserva en la capilla de las reliquias de la catedral una copia fiel de la Dolorosa de Acatzingo (**Img. 194**), con todo y el marco pintado de madera que la caracteriza. El lienzo se encuentra atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas,<sup>710</sup> cuestión que no es patente estilísticamente hablando. Sin embargo, hay que recordar que en este tipo de cuadros el pintor dejaba de lado sus modelos típicos de representación en pos de obtener la fidelidad de la imagen retratada, por lo tanto, es difícil aventurar una hipótesis en torno a su autoría. Lo que sí se puede asentar es que el pintor era cercano tanto al cabildo catedralicio como a la Dolorosa de Acatzingo y a su cofradía, razón por la cual sería factible que tuviera un acceso cercano a la imagen original para poder copiarla fielmente en un lienzo que, dentro de la misma catedral, recordara a los canónigos su devoción hacia la imagen mariana y su pertenencia a la cofradía. La fidelidad que presenta en comparación con la pintura original debió haberle conferido un estatus similar al de reliquia, razón por la que pudo haber sido colocada originalmente en dicho recinto.

Dentro de la nómina de personas de la ciudad de Puebla que pertenecía a la cofradía también es mencionado, de manera más escueta, el nombre del mismo Miguel Jerónimo Zendejas, quien se integró el mismo año de 1764<sup>711</sup> en el que se hicieron cofrades los canónigos de la catedral. Probablemente sus relaciones con el cabildo de la catedral, para ese entonces impulsadas por la Compañía de Jesús y afianzadas por Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, propiciaron que Zendejas se integrara a la corporación en un acto que bien podría haber tenido una doble intencionalidad. En primer lugar, es probable que Zendejas efectivamente haya sido devoto a Nuestra Señora de los Dolores, culto muy extendido en ese

---

<sup>710</sup> Eduardo Merlo Juárez, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles* (Puebla: UPAEP, 1991), 215.

<sup>711</sup> *Libro en que se asientan los hermanos...* s/n.

entonces en la ciudad de Puebla y en todo el virreinato. Cabe destacar, de manera anecdótica, que Manuel Payno relató que uno de los mejores cuadros salidos de la mano del artista fue una Dolorosa que pintó para una viejecita por tan sólo 20 reales, dicha obra terminó “dignificada” en la importante colección del obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez.<sup>712</sup> Por otro lado, la inclusión dentro de la cofradía podía no sólo apelar a fines meramente religiosos sino que, al estar integrado dentro de una corporación junto al cabildo catedralicio, era una nueva forma de seguir estrechando vínculos con el alto clero logrando una mayor afinidad y más encargos. Asimismo, se afianzaba su estatus como el pintor por excelencia de la élite religiosa secular poblana. En este doble juego, vale la pena anotar el beneficio que debió significar para Rojano el sumar dentro de la cofradía de la Dolorosa a un pintor tan cercano al cabildo que quería pertenecer, a un artista que gozaba del gusto de dicha corporación y que posteriormente contrató para encargarse del gran ciclo pasionario que decora la capilla de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores.<sup>713</sup>

#### *4.3.2 Antecedentes del ciclo pictórico*

La ornamentación pictórica que actualmente presenta la capilla se comenzó de manera anterior a la llegada de Antonio Rojano y de Zendejas. En los muros laterales al altar mayor se encuentran dos grandes lienzos que representan el juicio de Cristo por Poncio Pilatos (**Img. 195**) y la negación de san Pedro (**Img. 196**), los cuales están firmados por el interesante y casi desconocido pintor Gaspar Muñoz en el año de 1750. La primera de estas obras retoma una complicada composición dibujada por Claude Deruet y llevada al buril por Jacques Honervogt I en el año de 1610 (**Img. 197**). A pesar de que la pintura de Muñoz está claramente basada en la estampa mencionada, hay algunas modificaciones hechas por el artista, entre ellas la inclusión de algunas mujeres dentro del grupo de personajes que juzgan

---

<sup>712</sup> Citado en Francisco de la Maza, “Una pintura de la ilustración mexicana” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 32, (1963): 39.

<sup>713</sup> Estudios de la vinculación de pintores con cofradías se pueden encontrar en: Luisa Elena Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99 (año 2011) y Karina Flores García, “José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia: 1767-1781” (Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 2016).

u omiten una opinión en torno a la causa de Cristo. La obra resulta tremendamente elocuente y emotiva, pues a través de las frases inscritas en las tarjas sostenidas por los interlocutores y de una incipiente gestualidad conferida por Muñoz a los personajes, se logra revivir el escenario de una controversia en donde varias voces buscan definir el destino de un Cristo mudo y dócil. Cabe destacar que la claridad y tamaño de las inscripciones permiten fácilmente al observador seguir las diferentes opiniones del del juicio hasta llegar a la sentencia final, anotada en un pliego de papel por el escribano de Pilatos. El cuadro que le hace *pendant* representa a San Pedro siendo cuestionado por una de las sirvientas al tiempo que este niega su relación con Cristo; en un segundo plano se observa la figura Cristo siendo conducido por un grupo de soldados y esbirros, probablemente hacia su juicio. Es necesario reiterar que en ambos cuadros Gaspar Muñoz ya utiliza como recurso la gestualidad; sin embargo, lo hace de manera discreta y en pocos personajes, sin desarrollar esta herramienta con la facilidad que lo hizo Magón ni con la maestría y riqueza de Zendejas.

Alrededor de 1750 debieron pintarse los óleos enmarcados en los retablos del crucero y que representan en conjunto un apostolado completo, también firmado por Muñoz. En el lado de la epístola se encuentran la mitad de los apóstoles rodeando una escultura de Cristo crucificado, mientras que en el retablo del lado del evangelio están colocados alrededor de un lienzo del *Ecce Homo* que, de acuerdo con la tradición oral, acompañaba a la famosa imagen de la Dolorosa dentro del paquete olvidado por el arriero en el mesón de Antonia Negreros. En los laterales de ambos retablos también existen otras cuatro pinturas, probablemente también del pincel de Muñoz, que representan a santos servitas, orden que promovió el culto a Nuestra Señora de los Dolores en Europa, entre ellos destaca la figura de un personaje enarbolando un estandarte dentro del cual se observa la imagen de la Dolorosa de Acatzingo.

Probablemente el retablo mayor y los retablos laterales, al igual que los cuadros de Muñoz, hayan sido parte de un mismo proyecto ornamental de la capilla ejecutado por el párroco anterior a Antonio Rojano, quién sumó a Gaspar Muñoz como parte del grupo de artistas con el que emprendió la obra. Cabe destacar que para ese entonces Muñoz era un artista relativamente cercano a los círculos episcopales, como lo demuestra el retrato que realizó del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu para la galería episcopal de la

catedral. Sin embargo, no tenía la fama ni el prestigio que para ese entonces ostentaba Berruecos y que comenzaba a tener Magón. La presencia de estas obras permite establecer que el culto a la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, y la importancia de su cofradía, ya estaban en auge desde antes de la llegada de Rojano a la parroquia de Acatzingo, probablemente gracias al impulso que dio a esta devoción el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, obispo que promovió a Rojano a Acatzingo, quien en 1758 ya estaba anotado como cofrade de la Virgen. La primera fase del programa decorativo emprendido por el párroco no llegó a extenderse hacia las naves de la capilla, pues para 1754 estaban llenas de exvotos, como lo parece insinuar Juan Antonio de Oviedo:

Finalmente se hallan en la dicha capilla muchos lienzos pequeños, en que se ponen a vista de todos los prodigios que Dios ha obrado por medio de esta santa imagen, y también se ven colgadas muchas muletas, que han enviado o traído al santuario, los que en la contracción de miembros, que padecían, las usaban, y por intercesión de la Virgen se hallaron totalmente libres y sin impedimento alguno.<sup>714</sup>

Si bien la serie de testimonios y agradecimientos ofrecidos por los fieles ayudaba a afianzar el estatus milagroso de la imagen dolorosa, probablemente no eran ornamentación adecuada a los ojos de una religiosidad ilustrada que ya se vivía desde mediados del siglo XVIII. Una parte del clero se mostró reticente a lo que consideraba religiosidad popular, manifestaciones externas de piedad que no profundizaban en la riqueza doctrinal de la salvación y que estancaban a los fieles, principalmente indígenas, en una forma pueril de entender la religión. Como lo dice García Ayluardo:

Los reformistas, por lo tanto, respaldaron una religión menos exuberante, desordenada y heterodoxa. Como ya se dijo, la piedad desbordada se vio menos como signo de devoción y de fe y más como una manifestación mundana, supersticiosa y vanidosa que rayaba en lo pecaminoso.<sup>715</sup>

---

<sup>714</sup> Florencia, *Zodiaco Mariano*, 255.

<sup>715</sup> Clara García Ayluardo, "Re-formar la Iglesia novohispana" en *Las reformas borbónicas, 1750-1808*, coord. Clara García Ayluardo (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 231.

Dentro de esta religiosidad popular y “piedad desbordada” estaban las prácticas vinculadas con los milagros y los exvotos, que no solamente consistían en láminas pintadas de carácter narrativo, sino también en cualquier objeto vinculado a la acción benéfica de la imagen. Por otro lado, las preocupaciones en torno a los aparentes y frecuentes milagros, muchas veces producto de las supersticiones que se buscaban combatir, también eran parte del clero ilustrado; prueba de ello la dan las disposiciones establecidas por el IV Concilio Provincial Mexicano:

No se pueden venerar reliquias cuya identidad y autenticidad no esté reconocida por los obispos, y es grande ofensa a Dios el usar de vanas y falsas supersticiones, creer o publicar milagros que no están aprobados, por lo que manda este concilio conforme al tridentino, y a la constitución de San Pio V que todo milagro se califique con las mayores pruebas y examen por el ordinario [...].<sup>716</sup>

Quizá Antonio Rojano vio en estos muros una falta al decoro propio de un espacio de culto tan importante a nivel regional como la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, aprovechando esta oportunidad para apropiarse del muro y su contenido para dejar un testimonio material que diera cuenta del trabajo que como párroco emprendió en torno al culto de la Dolorosa de Acatzingo. Para ello tanto Rojano como la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores buscaron a Miguel Jerónimo Zendejas, quien decoró con cuatro grandes lienzos la nave de la capilla, firmando el primero de ellos en 1775.

La relación entre Zendejas y Antonio Rojano debe remontarse a 1758, año en el que el pintor probablemente retrató al clérigo para la serie de colegiales de San Ignacio. De ahí el vínculo se debió haber afianzado con el ingreso de Zendejas a la cofradía en 1764 y con el encargo de los lienzos de la vida de Cristo que se encuentran en la capilla de la Soledad de Acatzingo, mismos de los que ya se ha hablado anteriormente. Por otro lado, para el año de 1770 el pintor también ya había realizado otro ciclo pasionario para la sacristía del cercano templo de Tochtepec, por lo tanto, podemos hablar de un artista que dominaba el tema a pintar. En cuanto a otros trabajos, el año de 1771 realizó el magnífico retrato de Carlos II que

---

<sup>716</sup> Maria Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: Porrúa-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1999), 242.

se encuentra actualmente en la sacristía del templo de la Concordia y para el mismo año de 1773 hizo los famosos dibujos de las vistas de la biblioteca Palafoxiana que posteriormente llevó Nava al buril. Estos encargos vinculados tanto con ricos templos foráneos como con el alto clero de la ciudad nos permiten establecer que para el momento en que Zendejas fue requerido para realizar los lienzos de la capilla de los Dolores era ya un pintor aventajado, ampliamente reconocido y prestigiado que estaba inmerso dentro de los círculos de poder angelopolitanos.

El ciclo de cuatro pinturas no se hizo de manera inmediata. Si bien es casi seguro que ya existía un programa iconográfico definido cuando Zendejas comenzó la serie, esta tardó algunos años en ejecutarse. El par de cuadros que costó directamente Antonio Rojano fue hecho en 1775, respectivamente, mientras que los dos pagados por el bachiller José Antonio Romero, mayordomo, fueron terminados hasta 1778. Las razones para que el ciclo tardara tres años en finalizarse pueden encontrarse en la falta de dinero para costear los lienzos o una saturación de trabajo en el taller del pintor, misma que no le permitiera concluirlos a pesar de la fama de “fapresto” que tenía.

La secuencia narrativa de los lienzos no obedece a la que tradicionalmente se encuentra en la mayoría de los templos, pues en este caso la sucesión cronológica comienza en la parte más cercana del altar mayor con los lienzos de *El encuentro de Cristo con su madre* y de *La elevación de la Cruz*, terminando en la entrada del templo con el cuadro de *El descendimiento de Cristo y la Piedad y La Virgen en cenáculo*. Probablemente esta diferencia radica en la inclusión de los lienzos de Muñoz, localizados en los laterales del altar mayor, dentro del desarrollo narrativo del ciclo, obligando con ello a que la secuencia cronológica comience justo en el mismo altar y termine a la salida de la capilla.

#### *4.3.3 La fundación de la Santa Escuela de Cristo en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores*

Gracias a un volumen de la Santa Escuela de Cristo que se resguarda en la parroquia de san José, se conoce que existía una corporación de esta índole en la capilla de Nuestra Señora de

los Dolores de Acatzingo, misma que fue fundada en el temprano año de 1726 (siendo la tercera dentro del obispado poblano) y vuelta a instituir en el de 1800.<sup>717</sup> Aunque nada se puede asegurar, es probable que estuviera vigente durante el mandato de Antonio Rojano Mudarra. Debido a que la mencionada parroquia de san José posee un voluminoso legajo de la Santa Escuela, será hasta el siguiente capítulo que se analizará con mayor profundidad la parte poblana de la congregación, dejándose en este apartado una explicación general de la historia, procedimientos y función de la escuela que nos ayuda a comprender con mayor cabalidad la función de los cuadros pintados por Zendejas.

En medio de un ambiente particular de piedad que buscaba una espiritualidad más interiorizada, lejana de todo el aparato y la espectacularidad propia de la devoción del siglo XVII, Juan Bautista Ferruzzo fundó en el hospital de los italianos de Madrid la asociación piadosa de la Santa Escuela de Cristo en 1646.<sup>718</sup> La congregación de sacerdotes y seculares fomentaba la vida espiritual, al margen de lo exterior, buscando fortalecer el espíritu a través de una serie de reflexiones y ejercicios propios que se mantenían en un carácter privado y exclusivo para los miembros de la escuela<sup>719</sup> como lo menciona Alicia Bazarte para el caso de la Nueva España: “su finalidad era promover la ortodoxia doctrinal entre los distintos grupos sociales del virreinato, que debían someterse a mortificaciones físicas y hacer de la oración y reflexión sobre la muerte de Cristo su doctrina”.<sup>720</sup>

Otro de los personajes que contribuyó enormemente para la conformación definitiva de este modelo fue el otrora obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza, cuando se encontraba desterrado en la península y a punto de ser nombrado obispo de Osma. El año de 1653 es que Palafox fue invitado a una de las reuniones de la pía institución. Desde ese primer contacto se enamoró de la vida y conductas que fomentaban las reuniones y decidió hacerse miembro, logrando con ello atraer a toda una corte de personajes relevantes que robustecieron

---

<sup>717</sup> *Copia puntual de lo más importante del libro primero de la Santa Escuela de Jesús Nazareno de la parroquia del Sr. Sn. José de esta ciudad de los Ángeles. Su fundación, privilegios y aumentos desde el año de 1709 hasta este de 1786*, Archivo de la parroquia del Señor San José, caja 152, vol. 3, 19.

<sup>718</sup> Fermín Labarga, *La Santa Escuela de Cristo* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013), 49.

<sup>719</sup> Labarga, *La Santa*, 23.

<sup>720</sup> Alicia Bazarte y José Antonio Cruz Rangel, “Santas Escuelas de Cristo en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Fuentes Humanísticas* 8, <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/viewFile/260/249>

la escuela, entre ellos fray Juan de Muniesa, confesor de las Descalzas Reales de Madrid. Pronto Palafox adquirió un papel importante dentro de institución, volviéndose “hermano obediencia” dentro del grupo. Asimismo, le dio orden definitivo, la dotó de constituciones y con su prestigio la defendió, al punto de que se le considera el cofundador de la pía institución.<sup>721</sup> La función de la Santa Escuela se encuentra referida en sus constituciones, mismas que la definen de la siguiente manera:

El instituto, y fin de esta Escuela es el aprovechamiento espiritual, y aspirar en todo al cumplimiento de la voluntad de Dios, de sus preceptos, y consejos, caminando a la perfección cada uno, según su estado y las obligaciones de el, con enmienda de la vida, penitencias, y contrición de los pecados, mortificación de los sentidos, pureza de conciencia, oración, frecuencia de Sacramentos, obras de caridad, y otros ejercicios santos, que en ella se enseñan y platican, con aprecio grande de lo eterno, y desestimación de lo temporal, buscando todos en su estado el camino, y senda estrecha, y más segura de salvarse.<sup>722</sup>

La estructura de la Santa Escuela de Cristo comprendía la figura de un sacerdote que recibía el título de “obediencia”, el cual se elegía cada cuatro meses en voto secreto, a él le tocaba gobernar el instituto y ejecutar las funciones litúrgicas. Acompañándolo en estas tareas se elegían cuatro diputados y cuatro nuncios en recuerdo a los cuatro evangelistas, la mitad de ellos debían ser sacerdotes y la mitad seglares. A este conjunto de personajes se le denominaba “Junta de ancianos”.

Una de sus actividades más importantes eran los ejercicios que cada jueves (a excepción de semana santa, que se cambiaba a los martes) hacían en el lugar donde estuvieran instituidos. En dicho espacio se colocaban un crucifijo, una imagen de la Virgen y dos cráneos con varios huesos, acompañados por un par de disciplinas. Frente a este altar se colocaba el banco del hermano llamado “obediencia” y una mesa que contenía una cédula

---

<sup>721</sup> Labarga, *La Santa*, 71-74.

<sup>722</sup> Juan de Palafox y Mendoza, *Constituciones de la Congregación y Escuela de Cristo Señor Nuestro. Fundada debajo de la protección de la Virgen María Santísima Señora nuestra, y el glorioso san Felipe Neri en el hospital de los italianos en Madrid* (Madrid: Imprenta de Andrés Frayz, s/f), 4

con la meditación del día, agua bendita, un reloj y una campanilla. Los ejercicios se hacían en penumbra, con las ventanas y las puertas cerradas, iluminados únicamente por la luz de las velas, esto con el fin de generar una atmósfera de recogimiento. La imagen lóbrega y profunda aquí descrita debió ser la que cada jueves en la noche imperara dentro de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo. Cabe destacar que durante los ejercicios estaba terminantemente prohibida la presencia de personas ajenas a la escuela.

Después de colocarse en sus asientos, los miembros empezaban a entonar una serie de oraciones que se encuentran dentro de las mismas constituciones. Posteriormente, el hermano “penitencia” leía la meditación que el jueves anterior se había estipulado reflexionar durante la semana y sobre la cual giraba la oración mental que se realizaba dentro de la reunión, la cual duraba media hora. Terminado este acto se pasaban a algunos hermanos al banquillo de los ejercitantes, en el cual confesaban públicamente si habían cumplido sus obligaciones como miembros de la Santa Escuela, así como algunos otros remordimientos que hubieran acumulado en la semana. A continuación, comenzaba uno de los momentos más teatrales de la reunión, pues se apagaban todas las luces de la capilla al tiempo que uno de los hermanos recitaba de manera “grave, pausada y devota” el resumen de la pasión de Cristo y las oraciones contenidas dentro de las constituciones. Después de eso seguía la penitencia corporal,<sup>723</sup> probablemente recordando el sufrimiento redentor de Cristo.

Es dentro del fundamental momento en el que se leía un breve compendio de la pasión de Cristo y se comenzaban las disciplinas cuando los cuadros pasionarios que ornamentan la capilla debieron ser particularmente edificantes. A pesar de que dicho ejercicio se hacía en total obscuridad, las imágenes consumidas previamente debieron albergarse en la mente, logrando recordarlas y activarlas al momento de la lectura de la pasión y de las disciplinas. Cabe destacar dentro de este punto que una de las actividades más importantes que realizaban los miembros de la Santa Escuela era la oración mental, ejecutada tanto en sus reuniones como en su vida diaria, ya que en las mañanas estaban obligados a hacerla el mayor tiempo

---

<sup>723</sup> Palafox, *Constituciones*, 12-21.

posible.<sup>724</sup> Dentro de este contexto de la oración mental resultan sumamente importantes las imágenes, como se expresa en el siguiente apartado.

#### *4.3.4 Entre las fronteras de la realidad, la oración, el gesto y la contrición: la función de la imagen*

El formato de los cuadros prácticamente abarca todo el muro y se adapta a la arquitectura del espacio, generando a través de composiciones abiertas, grandes pantallas visuales que permiten observar a cierta distancia algunos pasajes de la pasión de Cristo y de la Virgen. Las dimensiones de los cuadros, la construcción del paisaje, la cantidad de personajes y las múltiples actitudes con las que están representados, facilitan la inmersión del espectador dentro de las escenas, generando imágenes vivas, expresivas y dotadas de dinamismo, las cuales despertaban en el espectador diversidad de emociones vinculadas con la oración mental, la meditación y la contrición. Gracias a la imagen material, el devoto podía almacenar en su memoria un capital visual que posteriormente dotaría de movimiento gracias a la imaginación, elevando con ello su intelecto al tiempo de posibilitar la contemplación espiritual, momento en el cual se prescinde de los estímulos externos.<sup>725</sup>

La promoción de la imagen como mecanismo para activar la memoria, excitar el fervor y buscar con ello una visión interna y profunda de la vida de Cristo y de los santos, fue parte esencial del ejercicio devocional de la época. Varios teólogos y sacerdotes escribieron acerca de los efectos de la vista en la contemplación espiritual. Entre ellos sobresale san Juan de Ávila, quien menciona la pertinencia de la imagen material para lograr comprender de manera trascendental algunos pasajes de Cristo:

Y sabed que, pues el altísimo es invisible Dios se hizo hombre visible, para que con aquello visible nos metiese dentro adentro donde está lo invisible, no se debe pensar sino que fue muy provechosa cosas mirarle con ojos corporales, para poderle mirar con los espirituales, que son de la fe [...] Y a este intento nuestra Madre, la santa

---

<sup>724</sup> Palafox, *Constituciones*, 39.

<sup>725</sup> Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro* (España: AKAL, 2015), 388.

Iglesia, y con mucha razón, nos propone imágenes del cuerpo del Señor, para que, despertados por ellas, nos acordemos de su corporal presencia, y se nos comunique algo, mediante la imagen, de lo mucho que se nos comunicara con la presencia. Y pues me trae provecho una imagen pintada [...] fuera de mí, también lo traerá la que fuera pintada en mi imaginativa, dentro de mi, tomándola por escalón para pasar adelante. Porque todo lo de nuestro Señora, y lo que toca y representa, tiene virtud maravillosa para llevarnos a Él.<sup>726</sup>

Acerca del mismo tema, aunque en un tono mucho más personal, también escribió Santa Teresa, promoviendo la utilización de la imagen para la meditación:

Tenía tan poca habilidad para representar cosas con entendimiento, si no era lo que veía, no me servía para nada mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacerse representaciones cuando se recogen. Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre, pero jamás lo pude representar en mi –por más que leía acerca de su hermosura– si no como alguien que está ciego o a oscuras, que, aunque habla con una persona y ve que está con ella (porque sabe con certeza que está allí, digo que entiende y cree que está allí), no la ve. Esto me ocurría cuando pensaba en nuestro señor, por eso era tan amiga de imágenes. ¡Desventurados lo que por su culpa pierden este bien! parece que no aman al Señor, porque si le amaran se alegrarían de ver su retrato, como acá de contento ver el retrato de quien se quiere bien.<sup>727</sup>

La imagen física no sólo permitía un estímulo de la imaginación, sino que también facilitaba un mayor control sobre ella. El establecimiento de un canon a partir del cual cada persona de manera individual pudiera emprender la narración mental de los pasajes o escenas a meditar. Dentro de este punto es necesario citar a san Francisco de Borja, tanto por la pertinencia de sus palabras como por la educación jesuítica que recibió Antonio Rojano en el colegio de san Ignacio. En unas meditaciones en torno a la vida de Cristo escritas por Borja y grabadas por Jerónimo Nadal, el autor hace hincapié en la necesidad de estimular la mente a través de imágenes correctas y, por ende, controladas:

---

<sup>726</sup> Citado en González, *Imágenes sagradas*, 392.

<sup>727</sup> Santa Teresa de Jesús, *El libro de la vida* (México: Editorial Santa Teresa, 2009), 83-84.

Para hallar mayor facilidad en la meditación, se pone una imagen que represente el misterio del evangelio, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen, y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado al manjar que se ha comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando en representar lo que se ha de meditar, muy a su costa y con trabajo. Y allende de esto es con más seguridad, porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al evangelio, y el que medita, con facilidad podrá engañarse, tomando una cosa por otra.<sup>728</sup>

A través de la observación de las imágenes correctas, promovidas para el caso de estudio por el párroco de Acatzingo, se normaba y reglamentaban las pautas bajo las cuales se promovía dentro de los fieles la oración mental y la meditación en torno a la pasión de Cristo. La ubicación y monumental formato de los lienzos resultó de suma importancia para cumplir con esta labor, pues para que las imágenes funcionaran debían observarse continuamente en repetidas ocasiones, acción que ejecutaba cualquier fiel que, al acercarse a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, forzosamente tenía que caminar por el pasillo donde los cuadros se encuentran localizados. Es gracias a ese cotidiano ejercicio que la imagen se “imprimía” en el corazón y servía como modelo al momento de ejercer la narrativa mental de la pasión de Cristo.

Cabe destacar que la utilización de las imágenes para la meditación también está vinculada con la liberal arte de la retórica y con el efecto de persuasión en el espectador. La tratadística pictórica también ahondó en este tema, como ejemplo de ello está el citado Antonio Palomino, quien al explicar la relación entre la pintura y las artes liberales comenta lo siguiente:

La retórica (orden de bien hablar, a quien remiten la Oratoria y la Poesía) cuyo principal asunto, es la persuasión; también la asiste con la energía de sus persuasiones; pues retórica muda, no persuaden menos pintadas sus voces, y

---

<sup>728</sup> Citado en González, *Imágenes sagradas*, 394-395.

articulados sus matices. ¿Qué mayor elocuencia, que la representa, pues sabiendo que es un manchado lino de minerales, y licores, la hace creer (o cuando no lo crea, que lo dude) que se ve presente lo historiado, y lo real lo fabuloso? Y en cuanto a que exprese interiores afectos, pasa su noble engaño de la eficacia de los propios, a el arrebatamiento de los ajenos. Si pinta batallas, fervoriza a empresas; si incendios, atemoriza a horrores; si tormentos, aflige; si bonanzas, deleita; si ruinas, lastima; si países, divierte, si jardines, recrea; y si póstuma fama de generosos héroes, acuerda en sus retratos sus proezas, y mueve a disculpar envidia de sus hechos; si doctos sujetos, a digna emulación de sus estudios; si santos varones, a gloriosa imitación de sus virtudes; y finalmente, si reverentes simulacros, nos pone a la vista aun los más remotos; si misterios de la Fe, ¿qué dormido corazón no se despierta al silencioso ruido del culto, de la religión y del respeto? ¡Tal es la eficacia de sus iluminadas, y oscurecidas líneas!<sup>729</sup>

Como bien lo dice Palomino, es gracias al efecto retórico y de persuasión que consigue el pintor gracias al ingenio de su pincel, que el espectador puede dudar de la materialidad de lo plasmado y llevarlo al terreno de la realidad. Juan Luis González en su estudio acerca de la predicación visual en el siglo de oro deja claro este juego entre obra y espectador que, si bien es de carácter público debido a la ubicación de los cuadros, se enfatiza a través de un acercamiento personal a la imagen. Cuando se genera un juego de miradas entre lo pintado y quien lo observa, estableciéndose un diálogo íntimo que permite borrar los límites de lo real y lo imaginario.<sup>730</sup> Es necesario enfatizar nuevamente que la dimensión de las obras de la capilla de Dolores de Acatzingo, así como la disposición y gesto de la gran cantidad de figuras pintadas, características que permiten al espectador una experiencia inmersiva dentro de estas ventanas que conducen a una realidad lejana, misma que se vuelve próxima gracias al artificio y el carácter narrativo de la pintura. El diálogo comenzaba en la mirada y se reafirmaba a través del gesto, como lo menciona González:

Además de que con sus efectos empáticos, la meditación imaginativa retribuía al observador la comprensión de la estructura interna de la imagen, que a su vez se

---

<sup>729</sup> Palomino, *El museo*, 196.

<sup>730</sup> González, *Imágenes sagradas*, 393.

enriquecía gracias a la aportación reflexiva de quien lo contemplaba e identificaba. El fiel no sólo veía la pintura sino que sentía la pintura “le veía” a él. Igual que sucede en un encuentro normal entre dos personas, aquí la obra de arte se convertía en el polo alternativo en una situación de reconocimiento mutuo. La imagen, de este modo, era manipulada por los deseos del observador, que buscaba un objeto que le “hablara” solo a él, que “dialogara” sólo con él. Aunque las “imágenes parlantes” eran originariamente un topos de las leyendas que atribuían cualidades prodigiosas a ciertas pinturas y esculturas, en el caso de la *imago pietatis* tal capacidad comunicativa se debía a su expresividad empática. Este dialogismo visual podía registrarse por una vía exógena (de la imagen al espectador) o endógena (de una figura del cuadro a otra).<sup>731</sup>

El diálogo en las obras de Acatzingo se logra gracias al uso de la gestualidad, herramienta que, como ya se ha planteado, fue utilizada de manera frecuente y brillante por Zendejas, convirtiéndose en una de las características más sobresalientes y efectivas de la obra del pintor poblano. El uso correcto de las expresiones era muy valorado en la época y tenido como garante de la efectividad de la pintura. Nuevamente Palomino ilustra esta idea de la siguiente forma:

Y a este modo puede ir discurriendo el discreto pintor las expresiones de los afectos más concernientes a el argumento, o asunto de la obra, que pretende delinear; que este es la parte más peregrina, que puede tener el artífice, para hacerse superior aún al arte mismo; como lo pondera Plinio, hablando del ingenioso Timantes (como poco ha notamos) pues dice, que en sus pinturas se entendía mucho más de lo que se miraba; de suerte, que con ser en el arte eminente; en el ingenio, era superior al arte. Y así esto lo sublimó de suerte, que le hizo superior a todos. Tanto como esto, importa la retórica expresión de los afectos.<sup>732</sup>

Probablemente estas mismas palabras fueron leídas por Miguel Jerónimo Zendejas, que al conocer el poder de la expresión y el gesto decidió abocarse a perfeccionarlo, como lo

---

<sup>731</sup> González, *Imágenes sagradas*, 403.

<sup>732</sup> Palomino, *El museo*, 397-398.

comprueban tanto sus mismas pinturas como la opinión que pudieron tener algunos contemporáneos en torno a su obra; por ejemplo, lo escrito por Antonio de la Rosa, ya anotado anteriormente. Al observar los cuadros de Acatzingo de manera paciente es que las palabras de Palomino encuentran lógica, pues efectivamente la obra de Zendejas logra narrar mucho más de lo que se puede apreciar a primera vista. Tal vez fue gracias a ese estudio, sistematización y empleo elocuente de la gestualidad que el pintor fue llamado gran cantidad de veces para plasmar la pasión de Cristo a través de su pincel. La emotividad también se ve reforzada por el uso de color, ya que como se ha visto en el primer capítulo de este trabajo, Zendejas modelaba sus personajes más a través de la aplicación del pigmento que por medio del dibujo (vinculado más con la parte racional del hombre) logrando a través de sus pinceladas largas y efectistas de tonos pastel, un mayor dinamismo y expresividad.

El tema del sacrificio era fundamental para la doctrina católica y el que más requería de mover los afectos y las piedades del devoto. Es el mismo en el que se observa a un Zendejas que, dentro de la tradición, logró desplegar un gran número de personajes, posiciones y emotividades que dan dinamismo a la composición e interactuar de una manera más directa con el espectador. No en balde los cronistas del siglo XIX se decantan por las obras pasionarias de Zendejas: Antonio de la Rosa alaba la expresividad de las muchas versiones de *La piedad* que el pintor realizó.<sup>733</sup> Por otro lado, hay que recordar que Manuel Payno menciona una pintura de la *Dolorosa* pintada por el artista para una anciana y que terminó “dignificada” en la colección del obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez.<sup>734</sup> Jorge Hammeken asienta, sin duda alguna, que el mejor lienzo salido de su pincel es una *Crucifixión*, de ubicación desconocida, que hace énfasis en las emociones que presentan los personajes que la componen.<sup>735</sup> Finalmente, Bernardo Olivares habla del cuadro de *La oración en el huerto* del sagrario de la catedral, supuesto último cuadro realizado por el artista, alabando los “afectos” que transmite.<sup>736</sup>

---

<sup>733</sup> De la Rosa, *Historia de las Bellas Artes*, 15.

<sup>734</sup> Citado en De la Maza, “Una pintura”, 39.

<sup>735</sup> Jorge Hammeken, “Miguel Jerónimo Zendejas”, en Jorge L. Gallo (ed.), *Hombres ilustres mexicanos*, tomo III (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1874), 87-90.

<sup>736</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1987), 98.

Es en estas imágenes donde los sentimientos de dolor y angustia se vuelven empáticos y generan lo que Juan Luis González llama “llanto devoto”, el cual es dividido en *contritio* y *compunctio*, este último vinculado al movimiento y a las lágrimas, mismas que purificaban a quien las derramaba, logrando con ello un verdadero arrepentimiento y un efecto penitencial.<sup>737</sup> La emotividad plasmada por el pintor y sentida por el espectador, podía transformarse en un beneficio espiritual para quien lograra ser absorbido por la potencialidad de la imagen y su discurso redentor. La literatura piadosa también hizo eco del efecto conmovedor que producían las imágenes pasionarias para generar llanto, como lo menciona Gutiérrez de los Ríos:

Quien hay que viendo un Santo Crucifijo, o alguna imagen triste, y lacrimosa de la Virgen nuestra señora, aunque tenga el corazón de hierro, que no se mueva a sentimiento, y devoción? [...] Notorio es el mucho fruto que hacen en la iglesia de Dios [...] las imágenes divinas, y de los santos, hechas por mano de los artífices de estas artes, lo cual da a entender admirablemente el venerable Beda, por estas palabras. [...] La vista de las imágenes suele dar muchas veces gran compunción y devoción a los que las miran.<sup>738</sup>

La tratadística española del siglo XVII también hace eco del poder de la imagen para poder compungir al espectador, inclusive más que el ejercicio de las letras. Vicente Carducho en sus *Diálogos* señala:

[...] ¿quién con más viveza y afecto imprime en nuestros corazones la gravedad amable, la hermosura divina, y maravilloso aspecto y autoridad celestial, la pura honestidad y divinidad de la Virgen Santísima, que este mudo orador y viva Escritura? Bien nos lo certifica lo que le acaeció a San Gregorio, que habiendo leído muchas veces una cosa que después vio pintada, no lloró al leerla y cuando la vio en pintura sí.<sup>739</sup>

---

<sup>737</sup> González, *Imágenes sagradas*, 405.

<sup>738</sup> Citado en: González, *Imágenes sagradas*, 408.

<sup>739</sup> Citado en: González, *Imágenes sagradas*, 408.

En resumen, es necesario tomar en cuenta para el análisis de los lienzos de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores que la imagen estaba vinculada a prácticas de piedad en las que la pintura jugaba un papel crucial. Gracias al ciclo pasionario el espectador generaba un capital visual que posteriormente ocupaba en la oración mental, estas imágenes se fijaban al espectador gracias a la observación frecuente de las obras, “imprimiéndose” en su memoria y activándolas gracias al poder de la imaginación. El monumental tamaño de los lienzos que cubren prácticamente en su totalidad los muros también cumple una función vital para la efectividad de la pieza, ya que, gracias a la escala, aparentemente natural de los personajes centrales, así como el manejo de la perspectiva y la profundidad se logra una mayor inmersión dentro de la escena. Esto en conjunto con la expresividad de los personajes, lograba en el espectador un efecto que dirimía los límites de la realidad al tiempo de generar un diálogo con los seres representados, efecto logrado gracias al juego de miradas y a la gestualidad con la que Zendejas logró dotarlos. A través de la escala, la composición y la expresividad, los lienzos se convertían en ventanas por donde el devoto observaba escenas selectas de la pasión de Cristo. El juego de posiciones y gestos lograba en el espectador una compunción que, a través de las lágrimas, servía como método de expiación. Este es el funcionamiento teórico que se propone para entender el ciclo pasionario. La propuesta del siguiente apartado consiste en ejemplificar de manera práctica este ciclo pasionario a partir del análisis de las imágenes.

#### *4.3.5 Del Vía Crucis al cenáculo: Ágreda delineó, Zendejas pintó*

Siguiendo el recorrido cronológico de la pasión y muerte de Cristo, el primer lienzo que toca analizar sería el que sintetiza varios pasajes del *Vía Crucis* (**Img. 198**), esta obra se encuentra en el muro derecho de la nave y fue costeadado a devoción del mencionado párroco Antonio Rojano el año de 1775. La composición del lienzo está constituida por cuatro planos claramente diferenciados. En los primeros dos se observan tres pasajes del camino que Cristo emprendió cargando la cruz a cuestas: el encuentro que tuvo con su madre, el momento en el que el Cirineo le ayuda a llevar la cruz y en el que las mujeres de Jerusalén lloraron por su sacrificio. Como complemento a la síntesis de estos tres momentos, Zendejas integró todo un cúmulo de personajes en tropel que recrean el cortejo con el que Cristo fue llevado al Calvario, el mismo se extiende dentro de los cuatro planos. Especialmente la escena central

se lleva a cabo justo a las afueras de Jerusalén, como lo indican tanto la entrada de la ciudad como las murallas que se aprecian, y se extiende a los lejos hasta el mismo Calvario donde se logran divisar borrosamente algunos personajes que comienzan a preparar el terreno en el cual fue sembrada la cruz. Claramente el pintor se basó en el texto de la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda para desarrollar la escena, esto es palpable tanto en el sentido narrativo como en el carácter doctrinal de la escena, como se verá más adelante. El mismo escrito también permite establecer el papel en el que el devoto debía colocarse frente al cuadro, el cual era de acompañante de Cristo, cargando su propia cruz y arrepintiéndose de sus pecados, como lo reflexiona la monja concepcionista en las siguientes líneas:

Pues si los culpamos porque ignoraron lo que debían conocer, ¿qué culpa será la nuestra, que conociendo y confesando a Cristo Redentor nuestro le perseguimos y crucificamos como ellos ofendiéndole? ¡oh dulcísimo amor mío Jesús, luz de mi entendimiento y gloria de mi alma!, no fíes, Señor mío, de mi tardanza y torpeza, el seguirte con mi cruz por el camino de la tuya. Toma por cuenta hacerme este favor, llévame, Señora, tras de ti y correré en la fragancia de tu ardentísimo amor, de tu inefable paciencia, de tu eminentísima humildad, desprecio y angustias, y en la participación de tus oprobios, afrentas y dolores. Esta sea mi parte y mi herencia en esta mortal y pesada vida, ésta mi gloria y descanso, y fuera de tu cruz e ignominias no quiero vida ni consuelo, sosiego ni alegría.<sup>740</sup>

La interpretación del lienzo se hará desde el plano más profundo hasta el más cercano, debido a que en este último encontramos la intencionalidad devota o efecto que buscaba producir la escena. Los dos planos más alejados sirven como una especie de contexto geográfico que permite identificar los dos puntos extremos de la secuencia: la ciudad de Jerusalén y el monte Calvario. En este par de franjas se localizan varios personajes constreñidos y en diversas actitudes, los cuales ayudan a generar la atmósfera confusa, abarrotada y desordenada que sor María de Ágreda confirió a esta escena dentro de la *Mística Ciudad de Dios*. Con ello podemos establecer que estos planos funcionan meramente de manera ambiental, ayudando a construir el tono caótico de la escena central.

---

<sup>740</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1019-1020.

En el segundo plano encontramos la parte medular de la narración, misma que es acentuada gracias a la claridad de los personajes y a la iluminación con que los dotó, por medio de una mayor utilización de pigmento blanco. Esta solución le confiere un mayor brillo, el cual permite dirigir de manera inmediata la mirada del espectador. Los dos grupos de personajes se encuentran distribuidos en torno a las imágenes de Cristo y María, figuras principales del cuadro, con lo cual el pintor logró configurarlos como el centro de la narración. En el lado izquierdo se observa la hermosa figura de Cristo cargando la cruz, con un semblante desencajado y una mirada profunda, agotada y triste. Jesús es ayudado por la figura del Cirineo y rodeado por un tropel que busca entorpecer su paso. La composición de este grupo obedece nuevamente a los escritos de sor María de Ágreda, quien narra lo siguiente:

Los ministros de la justicia, como desnudos de toda humana compasión y piedad, llevaban a nuestro Salvador Jesús con increíble crueldad y desacato. Tiraban unos de las sogas adelante, para que apresurase el paso, otros para atormentarle tiraban atrás, para detenerle, y con estas violencias y el grave peso de la cruz le obligaban y compelján a dar muchos vaivenes y caídas en el suelo.<sup>741</sup>

La gran capacidad narrativa del texto de Ágreda es utilizada por el pintor para construir las figuras: en la parte delantera se haya un esbirro jalando el dogal o cuerda que ciñe el cuello de Cristo –esto con el fin de acelerar su paso– mientras que otro soldado colocado en la parte trasera se recarga en la cruz con el fin de generar más peso, al tiempo de buscar flagelarlo. En el grupo del lado derecho sobresale la figura de la Dolorosa, vestida con una impoluta túnica blanca y un manto azul, acompañada por María Magdalena, San Juan, María de Salomé y María de Cleofas. Gracias a la posición de los cuerpos, el gesto en los rostros y las miradas profundas y llorosas, Zendejas logró magistralmente dotar de una sensible tristeza a los personajes. La expresión contenida de la Virgen contrasta con el rostro más compungido de sus acompañantes. Esta sorpresiva diferencia también encuentra eco en el texto de sor María de Ágreda, quien habla del talante de los cuatro personajes en el momento en que Cristo fue condenado a muerte por Pilatos:

---

<sup>741</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1020.

De los once apóstoles sólo san Juan se halló presente, que con la dolorosa Madre y las Marías estaba a la vista, aunque algo retirado de la multitud. Y cuando el santo apóstol vio a su divino Maestro –de quien consideraba era amado– que le sacaron en público, fue tan lastimada su alma de dolor, que llegó a desfallecer y perder los pulsos, quedando con un mortal semblante. La tres Marías desfallecieron con un desmayo muy helado. Pero la Reina de las virtudes estuvo invicta y su magnánimo corazón, con lo sumo del dolor sobre todo humano discurso, nunca desfalleció ni desmayó, no padeció las imperfecciones de los desalientos y deliquios que los demás [...]. Y entre tanta confusión y amargura no hizo obra, ni tuvo movimiento desigual, sino con serenidad de Reina derramaba incesantes lágrimas.<sup>742</sup>

En el cuadro las figuras de Juan y las tres María muestran una expresión de dolor mucho más marcada, mientras que la de María es casi imperceptible, a excepción del ligero movimiento de sus cejas y de las copiosas lágrimas que derrama, como lo menciona el texto. Resulta interesante lo dicho por Ágreda acerca de los movimientos que generan imperfección y que seguramente se refieren a los acontecidos en el rostro, cualidad en la que es experto Zendejas y que en esta ocasión decidió reducir a su mínima expresión, en pos de seguir lo narrado en el texto.

En el primer plano del lienzo se divisan varios soldados, un esbirro y el conjunto de las mujeres piadosas: es en este plano donde Zendejas coloca al espectador. En el extremo inferior izquierdo se observa la figura de dos soldados, el primero de ellos está montado sobre un caballo mientras que el segundo camina al tiempo que voltea hacia su compañero, señalándole la figura de Cristo: ambos personajes han mudado el típico rostro de crueldad y horror que normalmente presentan los soldados en los temas de la pasión de Cristo, presentando un rostro sereno que, inclusive, ralla en la compasión o el arrepentimiento. Pareciera que los verdugos sienten arrepentimiento por la figura de Jesús condenado a muerte, lacerado y escarnecido, justo el mismo sentimiento que se pretendía generar en el observador, quien a causa de sus pecados había infringido la muerte a Cristo.

---

<sup>742</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1014.

Al centro del primer plano se observa la figura de otro soldado, este sí muestra un rostro terrorífico como el planteado por Le Brun y ejecutado por Zendejas anteriormente en la serie de la capilla de la Soledad. El personaje también se encuentra montado en un caballo que violentamente levanta sus dos patas, dotándolo con ello de movimiento y dinamismo. El mencionado conjunto presenta un grave y notorio problema de escala, pues a pesar de que el soldado se encuentra sobre la mencionada bestia, resulta de un tamaño diminuto en comparación con los otros personajes, especialmente con la figura de Cristo y María. La composición le debió ser particularmente difícil a Zendejas, quien parece no haber renunciado a esta figura a causa del efecto teatral y doctrinal que produce al espectador devoto que, en unión con el otro soldado a caballo, genera una curva que funciona como un cerco que parece impedir al espectador el acercamiento con Cristo y su madre, este mismo efecto es reafirmado gracias al gesto de alejar a un curioso o esbirro de la escena, obstruyéndole el paso. Con estas dos figuras el observante piadoso experimenta la imposibilidad de acercarse a Cristo, de poder consolarlo, generando con ello una mayor tristeza, frustración e impotencia. Cabe destacar que en la narración de sor María de Jesús en torno al camino del calvario, existe un profundo énfasis acerca de la imposibilidad que tenía la gente, e incluso la misma Virgen María, de acercarse a Cristo a causa de la multitud.<sup>743</sup> Gracias a este detalle la observación del cuadro, nuevamente bajo los ojos devotos y con el conocimiento de los textos correctos, permitía una experiencia inmersiva que no sólo planteaba la contemplación de la escena, sino el enfrentamiento a las dificultades mismas que padecieron los testigos de aquel suceso.

En el extremo inferior izquierdo se localiza el grupo de las mujeres piadosas, quienes se encuentran sentadas e hincadas llorando, al tiempo de que algunas de ellas sostienen a sus hijos. En la representación de las féminas Zendejas colocó algunos elementos ornamentales propios de la época novohispana, como lo son los collares y aretes de perlas que portan o el tocado con el que la mujer del centro arregló su cabello. La cercanía con este conjunto

---

<sup>743</sup> En torno a la imposibilidad de María para acercarse a Cristo en el camino al Calvario sor María narra: “Entre la multitud de la gente partió la dolorosa y lastimada Madre de Casa de Pilatos en seguimiento de su hijo santísimo, acompañada de san Juan y la Magdalena y las otras María. Y como el tropel de la confusa multitud lo embarazaba para llegarse más cerca de Su Majestad, pidió la gran Reina al eterno Padre que le concediese estar al pie de la Cruz [...]”, Ágreda, *Mística ciudad*, 1020.

nuevamente tiene implicaciones doctrinales, pues la misma sor María señala la enseñanza que el espectador debía de obtener de dicho pasaje:

Con estas razones misteriosas acreditó el Señor las lágrimas derramadas por su pasión santísima y en algún modo las aprobó, dándose por obligado de su compasión, para enseñarnos en aquellas mujeres el fin que deben tener nuestras lágrimas, para que vayan encaminadas. Y esto ignoraban entonces aquellas compasivas discípulas de nuestro Maestro y lloraban sus afrentas y dolores y no la causa por que los padecía, de que merecieron ser enseñadas y advertidas. Y fue como si le dijera el Señor: Llorad sobre vuestros pecados y de vuestros hijos lo que yo padezco, y no por los míos, que no los tengo ni es posible. Y si el compadeceros de mi es bueno y justo, más quiero que lloréis vuestras culpas que mis penas padecidas por ellas, y con este modo de llorar pasará sobre vosotras y sobre vuestros hijos el precio de mi sangre y redención que este pueblo ignora.<sup>744</sup>

Es así como Zendejas, a través de la cercanía de estos personajes, establece la perspectiva dentro de la cual el piadoso observador debía de contemplar la escena, la actitud que debía de generar en él y el tono emocional bajo el cuál tenía que ser entendida, es decir, la intención particular de este lienzo. Gracias a la inmersión generada tanto por las dimensiones del cuadro, como por el juego de miradas y la interacción que pudiera tener el espectador con algunos personajes –como el soldado que aleja al esbirro– Zendejas introduce en el espectador un sentimiento de angustia ante la impotencia de no poder acercarse a Cristo y de arrepentimiento por sus pecados, como parecieran expresar los soldados de la derecha. Al mismo tiempo parece acompañar a las mujeres piadosas en el llanto causado por los pecados propios y excitado por la misma contemplación y reflexión en torno a la escena. Gracias al arrepentimiento y al llanto contrito provocado por el efecto persuasivo de la imagen es que se purificaría el alma, como lo plantea Juan Luis González.<sup>745</sup>

El segundo cuadro se encuentra en el lado izquierdo de la nave y representa la elevación de la cruz (**Img. 199**). Al igual que el lienzo anterior ostenta una inscripción que indica que

---

<sup>744</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1022.

<sup>745</sup> González, *Imágenes sagradas*, 405-406.

fue costeado nuevamente por Antonio Rojano el mismo año de 1775. En el lienzo la composición se vuelve a estructurar en cuatro planos. El elemento más inmediato al espectador es una canasta con clavos, unas pinzas y un martillo, a su lado se divisan la túnica inconsútil y los tres dados. Todos estos elementos forman parte de las *Arma Christi* o símbolos de la pasión, los cuales son interpretados por la tradición cristiana como las herramientas con las cuales Cristo venció al pecado. Tras de estos elementos se encuentra la figura del buen ladrón, San Dimas, quien está a punto de ser crucificado. Es posible plantear que la cercanía de este personaje con el espectador pretende configurarlo como un ejemplo inmediato de redención, ya que gracias a su arrepentimiento –experiencia que buscaba motivar el lienzo– logró entrar con Cristo a los cielos inmediatamente después de morir.

En el otro lado de la composición se observa el grupo de la Virgen con Juan y las tres Marías, todos notablemente más compungidos que en la escena anterior. Cabe destacar que la túnica de María ha mudado de color, pues el blanco que presentaba en la anterior escena se ha teñido de un profundo color rojo, especialmente encendido en las mangas. Es probable que esta modificación obedezca a una necesidad doctrinal de enfatizar el dolor y sufrimiento de María en este sangriento pasaje. Hay que recordar que sor María de Ágreda, en toda su relación acerca de la pasión, acentúa que la Virgen sufrió todas las penas de Cristo no sólo espiritualmente, sino que también las padecía y sentía corporalmente.

Al centro de la composición y en segundo plano se observa la figura de Cristo crucificado y siendo elevado por un grupo de soldados y esbirros. Uno de ellos se presenta de espaldas al espectador, mostrando un excelente trabajo de musculatura que parece evidenciar un conocimiento anatómico por parte del pintor, probablemente gracias a la observación y uso de grabados. La imagen de Cristo se observa con el brazo izquierdo notoriamente más tenso que el izquierdo. De nueva cuenta, la razón de esto se encuentra en Ágreda:

Para clavarles la otra mano no alcanzaba el brazo al agujero, porque los nervios se le habían encogido y de malicia le habían alargado el barreno, como arriba se dijo; y para remediar esta falta tomaron la misma cadena con que el mansísimo Señor había estado preso desde el huerto y, argollándole la muñeca con el un extremo donde tenía

un argolla como esposas, tiraron con inaudita crueldad del otro extremo y ajustaron la mano con el barreno y la clavaron con el otro clavo.<sup>746</sup>

El cuerpo de Cristo presenta las señas que son descritas en otras partes del texto, como el hecho de que estaba tan descompuesto que a simple vista se podían observar todos sus huesos, cuestión que enfatiza Zendejas en el tórax y en los brazos. También el brazo izquierdo de Cristo pareciera descoyuntado, como la narración lo asienta.<sup>747</sup> Alrededor de la escena se observan varios personajes que la rodean: algunos soldados miran atentos, otros parecen dirigir las maniobras para fijar la cruz. Al fondo se observan las mujeres piadosas observando la escena con tristeza y, sobresaliendo entre el tumulto de gente, se encuentra un emisario de los romanos que porta el *Senatus*, es decir, el pendón con las siglas S.P.Q.R (*Senatus populusque romanus*) que hace patente la injerencia del senado romano sobre la muerte de Cristo. El personaje se nota apesadumbrado tanto en este lienzo como en el anterior, tal vez con intención de enfatizar que el sacrificio de Cristo fue propiciado más por la presión de los judíos que por el gusto de los romanos. En el extremo derecho se observa un tumulto de personas esbozadas que muestran diversas actitudes y que probablemente hacen eco, junto con los interlocutores, del estruendo que, de acuerdo con Ágreda, se propició al momento de haber sido elevada la cruz:

Renovóse el espectáculo la vocería del pueblo con mayores gritos y confusión: los judíos blasfemaban, los compasivos se lamentaban, los extranjeros se admiraban; unos a otros se convidaban al espectáculo, otros no le podían mirar con el dolor; unos ponderaban el escarnio en cabeza ajena, otros le llamaban justo, y toda esta variedad de juicios y palabras eran flechas para el corazón de la afligida Madre.<sup>748</sup>

Resulta interesante que Zendejas consiguió a través de la disposición de las figuras y sus gestos, representar la idea de caos que Ágreda describió. Por otro lado, el acto de colocar en la parte trasera diversos personajes que rodean la cruz, busca que el círculo de testigos de la

---

<sup>746</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1029.

<sup>747</sup> Esto también lo hizo evidente José de Ibarra en la representación del mismo tema que hizo para la Catedral de Puebla.

<sup>748</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1031.

crucifixión sea completado nuevamente por los espectadores que de frente observan la escena, logrando con esto una mayor interacción con el lienzo, así como una sensación integradora dentro de su discurso que se completa no sólo con la presencia de los fieles, sino con las expresiones que pueden sentir al ver tan dramática escena.

Este pasaje, al igual que el del *Via Crucis*, busca orillar al espectador hacia la meditación y el arrepentimiento. El texto de Ágreda hace énfasis en la importancia de la crucifixión como un momento trascendental para el arrepentimiento del pecador. Aunque la cita es notablemente larga, es necesario transcribirla en su totalidad porque nos da una idea precisa bajo la cual operaba esta obra:

[...] pido, suplico y ruego a los hijos de la Santa Iglesia consideremos a solas cada uno tan venerable misterio; ponderémosle y pesémosle con todas sus circunstancias y hallaremos motivos eficaces para aborrecer el pecado y no volverle a cometer, como causa de tanto padecer el autor de la vida; ponderemos y miremos tan oprimido el espíritu de su Madre Virgen y rodeado de dolores su purísimo cuerpo, que por esta puerta de la luz entraremos a conocer el sol que alumbra el corazón [...] Verdad es, Señora mía, que la dureza de nuestros ingratos corazones nos hace ineptos y muy indignos de sentir vuestros dolores, y de vuestro hijo Santísimo nuestro Salvador, pero vénganos por vuestra clemencia este bien que desmerecemos; purificad y apartad de nosotros tan pesada torpeza y grosería. Si nosotros somos la causa de tales penas ¿qué razón hay y qué justicia es que se queden en vos y en vuestro amado? Pase el cáliz de los inocentes a que lo beban los reos que le merecieron. Mas ¡ay de mi! ¿donde está el seso?, ¿donde está la sabiduría y la ciencia?, ¿donde la lumbre de nuestros ojos?, ¿quién nos ha privado del sentido?, ¿quién nos ha robado el corazón sensible y humano? [...] el infinito exceso de haberos clavado en la cruz con tan inauditos dolores y tormentos me deja satisfecha y presa con cadenas de compasión y agradecimiento, de amor y de confianza en vuestra inefable clemencia. Pero si no me despiertan tantas voces, si vuestro amor no me enciende, si vuestra pasión y tormentos no me mueven, si tales beneficios no me obligan, ¿qué fin esperara mi estulticia?<sup>749</sup>

---

<sup>749</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1029-1030.

El enfático y reiterativo párrafo busca señalar el efecto profundo de contrición que se encierra en este pasaje: el dramatismo de la crucifixión y su elevación permitía al espectador experimentar una culpa profunda que se traducía en un arrepentimiento sincero. Nuevamente el artificio de Zendejas para crear entornos y despertar emociones fue empleado por el párroco Antonio Rojano para incitar el pesar y la expiación. Es probable que gracias a esta capacidad emotiva se haya seleccionado el tema de la elevación de la cruz como uno de los momentos fundamentales a representar en la capilla de Acatzingo.

El siguiente cuadro encuentra forma en las caprichosas formas arquitectónicas a las que se adapta, presenta dos escenas divididas por el arco que sostiene el coro. El lienzo fue donado por el bachiller José Antonio Romero, mayordomo de la Virgen. La primera escena representa el descendimiento de Cristo (**Img. 200**), está construida a partir de una diagonal que parte de la imagen arrodillada de María y se prolonga gracias al cuerpo de Cristo. Esta línea orienta al espectador hacia el altar mayor, donde se encuentra el cuerpo de Cristo hecho eucaristía gracias a la transubstanciación. Al igual que en el cuadro de la capilla de la Soledad, Zendejas utilizó el modelo de Peter Paul Rubens para su composición, esta vez de una manera mucho más fiel, como se puede apreciar en la disposición con que colocó el cuerpo de Cristo. En este pasaje el pintor redujo el número de planos –probablemente debido a la reducción del espacio pictórico– gracias a esta estrategia se genera una composición más cerrada y próxima al espectador. Nuevamente para este cuadro tomo de referencia el texto de sor María de Ágreda, quien brevemente lo describe de la siguiente forma:

Para recibir la gran Señora el cuerpo difunto de su Hijo santísimo, puesta de rodillas extendió los brazos con la sábana desplegada. San Juan asistió a la cabeza y la Magdalena a los pies, para ayudar a José y Nicodemus, y todos juntos con gran veneración y lágrimas le pusieron en los brazos de la dulcísima Madre.<sup>750</sup>

Con el fin de equilibrar la composición, Zendejas colocó al lado contrario de la Virgen la figura de una de las tres Marías. Asimismo, para seguir creando una atmósfera más cargada,

---

<sup>750</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1060.

colocó a una serie de personajes que en segundo plano lloran desconsoladamente, logrando con la figura e interacción de los fieles rodear la escena central. El segundo pasaje del cuadro representa a la piedad (**Img. 201**). Esta escena carece de personajes secundarios y se reduce a un primer plano, creando una sensación de mayor soledad, proximidad e intimidad. Esta versión sigue la ejecutada previamente por el pintor en la capilla de la Soledad, con la notable excepción del rostro de María, que pasó de tener los ojos cerrados y el rostro bajo – expresando un dolor de carácter más interno– a presentar el rostro elevado a los cielos y con los ojos llorosos, imagen que impacta y refleja el dolor de María en una forma mucho más directa al espectador. El momento es narrado por Ágreda con estas palabras:

Adoróle con supremo culto y reverencia, vertiendo lágrimas de sangre. Y tras de Su Majestad le adoraron en sus brazos toda la multitud de ángeles que le asistían, aunque este acto fue oculto a los circunstantes; pero todos, comenzando por San Juan, fueron adorando al sagrado cuerpo por su orden, y la prudentísima Madre le tenía en sus brazos, asentada en el suelo, para que todos le diesen adoración.<sup>751</sup>

En el cuadro de la capilla de la Soledad se observa cómo el cortejo de personajes que adoran a Cristo apenas está comenzando con la figura de san Juan. En cambio, en el lienzo de la capilla de Dolores el espectador es situado en un momento posterior: el apóstol ya ha terminado su turno y se posa atrás de María –como su nuevo hijo y custodio– encontrándose frente a Cristo y su madre la imagen de la Magdalena. También llama la atención que Zendejas evitó representar a los ángeles que presenciaban el acto, esto en pos de seguir el texto y ocultarlos a la vista de los “circunstantes”, o sea, el espectador.

El lienzo que cierra el ciclo también se adapta a las caprichosas formas de la arquitectura, esta vez plasmando una sola escena que representa a María en el Cenáculo acompañada de los apóstoles (**Img. 202**). Este tema también fue representado por el pintor otras dos veces: una para la parroquia de san José (**Img. 203**) y otra para el templo de santo Domingo. Sin embargo, es en esta versión donde Zendejas se presenta más original – probablemente por las exigencias del espacio arquitectónico– ya que en las otras dos telas

---

<sup>751</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1060-1061.

utiliza una composición mucho más convencional, colocando a la Virgen en el centro de la escena, la cual es pintada en un lienzo de formato apaisado.<sup>752</sup>

En la obra de Acatzingo, Zendejas vuelve a construir la obra con cuatro planos, alejando al espectador y generando una composición más abierta. En el primero de estos planos hay un trampantojo arquitectónico conformado por una columna y un remate localizado justo arriba de la puerta que lleva al coro. Gracias a estas estructuras cercanas, el pintor coloca al observador fuera del cenáculo, lugar donde se lleva a cabo la escena. Al lado izquierdo se encuentra la figura de María sentada en acto de oración, acompañándola está san Juan, nuevamente en la parte de atrás, y las tres Marías. Ágreda relata este momento acaecido en el cenáculo con estas líneas:

Salió san Juan a consolar a las Marías y ejecutó el orden que la gran Señora le había dado. Y habiendo satisfecho la necesidad de aquellas mujeres piadosas, se recogieron todas y gastaron aquella noche dolorosas y en amargas meditaciones de la pasión y misterios del Salvador. Con esta ciencia tan divina obraba María santísima entre las olas de sus angustias y dolores, sin olvidar por esto el cumplimiento de la obediencia, de la humildad, caridad y providencia tan puntual, con todo lo necesario.<sup>753</sup>

Zendejas buscó enfatizar el dolor descrito por Ágreda a través del puñal clavado en el pecho de María, atributo común de la dolorosa que aquí hace su primera aparición dentro del ciclo. La imagen de la Virgen, san Juan y las tres Marías reflexionando en torno a la pasión de Cristo genera un efecto mimético con el espectador, ya que a través de la secuencia de cuadros el devoto ejecutaba el mismo acto que el sagrado grupo: la meditación de la pasión y muerte de Jesús. Mientras que María y su séquito lo efectuaban a través de recuerdos que producían imágenes mentales, el espectador lo reflexionaba con imágenes pintadas, las cuales posteriormente recordaba y meditaba con el intelecto, animándolas gracias a los influjos de la imaginación.

---

<sup>752</sup> Esta escena también la pintó José de Ibarra, con otra composición y carácter, para el templo de santo Domingo, en Puebla.

<sup>753</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1063.

Entrando al cenáculo se encuentra la comitiva de los apóstoles encabezados por san Pedro, los cuales se encuentran hincados y en profundo arrepentimiento por haber carecido de valor para acompañar a Cristo en la cruz. El texto de la *Mística ciudad de Dios* lo relata así:

Entró Pedro el primero y solo a la presencia de la Madre de la gracia y arrojándose a sus pies dijo con gran dolor: Pequé, Señora, pequé delante de mi Dios, ofendí a mi maestro y a vos. No pudo hablar otra palabra, oprimido de la lágrimas, suspiros y sollozos que despedía de lo íntimo de su afligido corazón.

[...] Hizo oración y alentó al apóstol confortándole en la esperanza y acordándole las obras y misericordias que el Señor había hecho con los pecadores reconocidos, y la obligación que él tenía como cabeza del colegio apostólico para confirmar con su ejemplo a todos en la constancia y confesión de la fe. Y con estas y otras razones de gran fuerza y dulzura confirmó a Pedro en la esperanza del perdón. Entraron luego los otros apóstoles en la presencia de María santísima y postrados también a sus pies le pidieron perdonase su cobardía y haber desamparado a su hijo santísimo en su pasión. Lloraron todos amargamente su pecado, moviéndoles a mayor dolor la presencia de la Madre llena de lastimosa compasión, pero su semblante tan admirable les causaba efectos de contrición de sus culpas y amor de su Maestro.<sup>754</sup>

La extensa cita nuevamente da pie al sentimiento de expiación que buscaban estas narraciones pintadas en las que el espectador se sentía como uno de los apóstoles: avergonzado y arrepentido porque a causa de su cobarde actitud frente al pecado había abandonado a Cristo. Es en esta última escena del núcleo cuando se hace presente el consuelo de María, a quien estaba consagrada la capilla: en este último punto me detendré más adelante. El último plano presenta una vista alejada del calvario, donde cuatro ángeles, a modo adoradores sacramentales, custodian la tumba de Cristo en pos de la resurrección, esperanza latente en los fieles después de la contrición y la calamidad, misma que azotaba a los pobladores de san Juan Acatzingo.

#### *4.3.6 El sentido de la contrición en tiempos de crisis*

---

<sup>754</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1066-1067.

La época en que Antonio Rojano Mudarra materializó la empresa de ornamentar la capilla de Nuestra Señora de los Dolores con los enormes lienzos de Zendejas (1775-1778), se caracterizaron por una crisis profunda en el curato de Acatzingo, propiciada por las malas circunstancias de la tierra y, sobre todo, por las constantes enfermedades y epidemias que asolaron a su población durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. Desde el año de 1737 la localidad ya había sufrido una epidemia que había diezmando considerablemente a la población, elevando la cifra a 3,246 muertos.<sup>755</sup> En la cuestión agrícola existió una mala racha en todos los meses de octubre en el largo periodo que va de 1769 a 1810, especialmente en los años de 1773 a 1774 en que hubo mala cosecha y en el año que va de 1784 a 1785 que se perdió en su totalidad.<sup>756</sup>

Gran cantidad de enfermedades mortales tuvo que enfrentar Acatzingo en el largo periodo en que Rojano se desempeñó como su párroco. El año de 1761 hubo un brote de viruela y en el de 1762, en que Rojano llegó al curato, una epidemia de matlazáhuatl infectó a la población. El ambiente catastrófico debió haber impresionado al recién llegado cura, pues en el libro de gobierno de noviembre de ese mismo año, anotó los entierros de indios cuando estaba “abrasando la feligresía el mal epidémico del Matlazahuatl”.<sup>757</sup> La etapa de enfermedades que se dio durante esta década culminó con una epidemia de rubeola en 1768;<sup>758</sup> es probable que Acatzingo fuera un lugar especialmente susceptible a estos males al ser un lugar de paso y transitar por él varios viajeros y arrieros, quienes podían contagiarse y transmitir fácilmente este tipo de enfermedades.

Probablemente la prueba más difícil que debió enfrentar Rojano al lado de su feligresía se dio en la década de 1770 a 1780, en los que Acatzingo alcanzó uno de sus dos índices más altos de defunción en el siglo XVIII.<sup>759</sup> Entre los años de 1773 y 1775 brotó nuevamente la peste del matlazáhuatl de manera voraz y aniquiladora;<sup>760</sup> tan sólo en el año intermedio de

---

<sup>755</sup> Calvo, *Acatzingo*, 28.

<sup>756</sup> Calvo, *Acatzingo*, 64.

<sup>757</sup> Calvo, *Acatzingo*, 99.

<sup>758</sup> Calvo, *Acatzingo*, 64.

<sup>759</sup> Calvo, *Acatzingo*, 38.

<sup>760</sup> Calvo, *Acatzingo*, 64.

1774 murieron 1895 indígenas,<sup>761</sup> una quinta parte de los habitantes en todo el territorio parroquial. Fue dentro de este contexto en que el párroco decidió mandar a hacer los dos primeros lienzos de la pasión de Cristo para la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, probablemente como un ejemplo a la población para soportar el dolor, al tiempo de implorar a la Virgen la salud del curato que él gobernaba, especialmente de los indígenas que en su mayoría en él vivían.

Esta súplica pictórica conllevaba un mensaje edificante para la población de Acatzingo, ya que como se ha dicho el conjunto pasionario perseguía inducir una actitud de penitencia y contrición, misma que se hacía necesaria en tiempos de enfermedad. A través del arrepentimiento sincero de los pecados y faltas cometidos a Dios, la población buscaba el cese de la epidemia y la ansiada salud. Tan sólo en 1774, como ya se ha dicho, murió una quinta parte de la población, esta situación extrema pudo haber detonado que Rojano planteara la idea de redecorar la nave de la capilla como medio de agradar a Dios y hacer que la población entrara en una fase de contrición, buscando a través de la purificación del alma la salud del cuerpo. El sermón debió ser uno de los instrumentos clave que, en comunión con la imagen, generara el arrepentimiento y la reflexión profunda de los pobladores de Acatzingo, pues por este medio el padre espiritual del pueblo se comunicaba ampliamente con su grey, dictándole el buen camino para el cese de la ira divina y la salvación del alma. La fusión entre pintura y sermón como instrumento de retórica es materialmente palpable en Acatzingo, puesto que junto a la pintura del *Encuentro de Cristo con su madre* se encuentra empotrado el púlpito, mueble desde el cual el clérigo exhortaba a los fieles. Valdría la pena en un futuro encontrar algún sermón poblano que hable de la pasión de Cristo o de Nuestra Señora de los Dolores, el cual permita ilustrar cómo era el funcionamiento en conjunto de la palabra con la imagen, logrando con ello una persuasión mucho más efectiva y emotiva.

Esta búsqueda por el arrepentimiento debió ser impulsada también desde la Santa Escuela de Cristo, pues uno de los ejercicios más importantes que ejecutaban tenía como centro la muerte. Probablemente dichas reflexiones cobraron una singular pertinencia en los

---

<sup>761</sup> Calvo, *Acatzingo*, 67.

tiempos de la epidemia, como prueba se encuentra el siguiente párrafo de sus *Constituciones* (el cual se encuentra dentro del apartado *De la memoria y ejercicios de la muerte*):

Todos los dias tendrán, a más de los ejercicios de la Escuela, oración por algún espacio, meditando en la muerte, y la estrecha cuenta que se les ha de pedir, y harán algunos fervorosos actos de contrición, como si estuvieran para morir, considerando que quizás cuando haya de ser, no tendrán tiempo, ni disposición para poder hacer uno.<sup>762</sup>

La idea de una muerte repentina que no permitiera una contrición correcta debió ser real y alarmante en tiempos de epidemia. Si bien se ha dicho que las ceremonias de la Santa Escuela eran privadas, lo cierto es que sus miembros estaban obligados a asistir a los enfermos y a visitar hospitales cada determinado tiempo. Es probable que esta actividad se haya incrementado en los tiempos de enfermedad, cuando seguramente los hermanos salían a atender y aconsejar a la población, teniendo como tópico primordial la contrición y la meditación en torno a la muerte, como ellos mismos lo hacían. Es aquí donde se puede plantear que tanto la asociación como los cuadros debieron ser agentes fundamentales para lograr la expiación del pueblo de Acatzingo.

Es bajo este contexto que algunos de los momentos representados por Zendejas cobran singular relevancia bajo los ojos de la enfermedad. La idea de María acompañando en su pasión y muerte a su hijo debió haber despertado sentimientos profundos de empatía sobre las madres de la población. En ese mismo sentido, la próxima escena de las mujeres de Jerusalén dentro del cuadro del *Via Crucis* debió recordar la sentencia exclamada por Cristo:

Hijas de Jerusalén, no queráis llorar sobre mí, sino llorad sobre vosotras mismas y sobre vuestros hijos; porque días vendrán en que dirán: Bienaventuradas les estériles, que nunca tuvieron hijos, ni les dieron leche de sus pechos. Y entonces comenzarán a decir a los montes: Caed sobre nosotros; y a los collados, enterradnos. Porque si estas cosas pasan en el madero verde, ¿qué será en el que está seco?<sup>763</sup>

---

<sup>762</sup> Palafox, *Constituciones*, 30.

<sup>763</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1021.

La muerte y la desolación que privaba en Acatzingo debió haber hecho que las palabras divinas resonaran como taladro en los habitantes de la población, mismos que acudían en torno a la madre Dolorosa para obtener consuelo y salud. En ese tono debió haber sido profundamente elocuente la escena de la Virgen consolando a los apóstoles. Probablemente en aquellos hombres la población se vio a sí misma arrepentida de sus faltas, suplicando el perdón a Cristo y María para recibir el consuelo de la salud. Si bien este cuadro fue realizado hasta el año de 1778, es necesario mencionar que para el siguiente de 1779 una nueva epidemia volvió a asolar Acatzingo cobrando la muerte de 454 indígenas.<sup>764</sup>

#### *4.3.7 Múltiples intenciones en torno a los cuadros*

Si bien la función de los lienzos persigue claramente la meditación en torno a la pasión de Cristo y en busca del consuelo y la expiación de los pecados en tiempos de crisis, su intencionalidad radica en una serie de razones multifactoriales. En primer lugar, se tiene a un párroco que busca continuamente su promoción al cabildo catedralicio, corporación a la que intentó entrar la considerable cantidad de ocho veces. Como ya se ha explicado antes, a través de las obras materiales que ejecutó tanto en la parroquia como en las capillas de la Soledad y de los Dolores, debió buscar la acumulación de méritos con el fin de que sus pretensiones se hicieran realidad.

Otro punto importante es tratar de entender cómo funcionaron los lienzos para las prácticas de la Santa Escuela de Cristo. Las obras pictóricas facilitaban a los congregantes la oración mental que les era obligatoria, sin contar que la reflexión en torno a la pasión de Cristo era fundamental en sus reuniones semanales pues antecedió al momento en el que debían mortificarse. Probablemente la imagen de Cristo sufriente y compasivo acompañado por su dolorosa madre generaba una profunda y honesta contrición, misma que se reflejaba en la sinceridad con la que se desarrollaban los ejercicios y las penitencias, ayudando a perfeccionar las conductas y virtudes de los congregantes.

---

<sup>764</sup> Calvo, *Acatzingo*, 43.

Finalmente, las malas cosechas y las epidemias debieron afligir el corazón de Rojano, padre espiritual de la población, quien debió buscar el consuelo y auxilio divino sobre Acatzingo a través de los lienzos consagrados a la Virgen Dolorosa, ello a la par de infundir una actitud edificante sobre su rebaño. Al parecer en el lienzo de *El descendimiento de Cristo*, Rojano decidió dejar una velada muestra de su preocupación por el pueblo: atrás de la figura de la Virgen dolorosa se observa el rostro de un personaje sutilmente remarcado por Zendejas a través de un contorno negro. Este hombre que parece observar afligido el cadáver de Cristo, presenta el mismo semblante que Antonio Rojano tiene en su retrato, conservado en Acatzingo (**Img. 204**). Probablemente este sensible gesto haya sido una reflexión misma en torno a la muerte, la cual había presenciado no solamente con sus feligreses, pues el mismo año de 1778 en que se hizo el lienzo murió su hermano Nicolás Rojano, quien al parecer había sido un modelo a seguir para Antonio. Es así como el cura se encontraba en la pintura de una manera similar a la que se hallaba en la realidad: contemplando a la muerte y rogando a Dios, fungiendo como su mediadora la misma Virgen de los Dolores. También es pertinente considerar el posible retrato como un ejemplo de las enseñanzas de la Santa Escuela de Cristo, pues en el cuadro Rojano aparece meditando y contemplando tanto la pasión de Cristo como la misma muerte, obligaciones propias de los miembros de dicha congregación.

Finalmente, creo que la pretensión de un ascenso dentro de su carrera clerical tampoco debió contraponerse con sus dotes de buen pastor, al contrario, el énfasis puesto en las obras materiales –probablemente con fines de promoción– debió impulsarlo a crear el ciclo pasionario en tiempos del matlazáhuatl. Por otro lado, habría que plantearse si los intentos de Rojano por ingresar al cabildo, y con ello abandonar Acatzingo, podrían deberse a la mala situación que se vivía dentro del curato en cuanto a la salud física. Hay que destacar que, desde su llegada en 1762, enfrentó la primera peste del matlazáhuatl. Si bien pudo ser un pastor celoso con su grey, lo cierto es que durante todo su periodo como párroco presentó continuamente su relación de méritos –cada vez más grande– con el fin de obtener alguna de las canonjías magistral, penitenciaria y doctoral. Dentro de su magisterio como párroco siguió enfrentando la calamidad, pues en el año de 1785 fue encargado por el obispo Victoriano López Gonzalo para comprar la mayor cantidad de maíces sobrantes durante la

crisis agrícola de ese año.<sup>765</sup> También encaró una nueva serie de fiebres que diezmaron la población de Acatzingo entre los años de 1784 y 1786.<sup>766</sup> Justo el 20 de octubre de este último año se acabó de construir el magnífico comulgatorio de plata que se encuentra en la capilla de la Dolorosa, en el cual se asienta su término “siendo cura y rector el señor doctor Antonio Roxano y Mudarra”. En 1787 Rojano finalmente fue promovido al cabildo catedralicio y cuatro años después murió en la capital del obispado, habiendo dejado su mayor legado en el curato de Acatzingo.

---

<sup>765</sup> Manuel Antonio Valdés, *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España desde principios del año 1784* (México: Felipe de Zuñiga y Ontiveros, s/f), 463.

<sup>766</sup> Calvo, *Acatzingo*, 64.



◀ **Img. 126** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Retrato de Antonio Rojano Mudarra*, ca. 1758, Museo Casa de los Muñecos, BUAP.

▼ **Img. 127** Inscripción en el comulgatorio o crujía de plata de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores.





**Img. 128** Miguel Jerónimo Zendejas, *Divina Peregrina Refugio de los Pecadores*, 1777, estancias de la parroquia de san Juan Acatzingo.



◀ **Img. 129** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El martirio de san Juan*, ca. 1780, parroquia de san Juan Acatzingo.



◀ **Img. 130** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, ca. 1780, parroquia de san Juan Acatzingo.



**Img. 131** Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt, *Alegoría de la Iglesia con los sacramentos*, ca. 1770, parroquia de san Juan Acatzingo.



**Img. 132** Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt, *Alegoría de los sacramentos*, ca. 1770, parroquia de san Juan Acatzingo.



► **Img. 133** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Retrato de Antonio Rojano Mudarra*, ca. 1792, dependencias de la parroquia de san Juan Acatzingo.



► **Img. 134** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El Niño perdido y hallado en el templo*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 135** Hieronymus Wierix, *El niño perdido y hallado en el templo*, Grabado en lámina de cobre.



**Img. 136** José Rodríguez Carnero, *El niño perdido y hallado en el templo*, ca. 1690, capilla del Rosario, templo de Santo Domingo, Puebla.



◀ **Img. 137** José Joaquín Magón (atribuido), *El niño perdido y hallado en el templo*, mediados del siglo XVIII, parroquia de Santa María Nativitas, Tlaxcala.



◀ **Img. 138** Autor desconocido, *El niño perdido y hallado en el templo*, segunda mitad del siglo XVIII, parroquia de san Jerónimo Aljojuca.



**Img. 139** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Las bodas de Canán*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 140** Manuel Marimón, *Las bodas de Canán*, ca. 1700, sacristía de la capilla de Jesús Nazareno, parroquia de san José, Puebla.



**Img. 141** Luis Berrueco, *El banquete de los cinco señores*, segundo cuarto del siglo XVIII, catedral de Tula, Hidalgo.



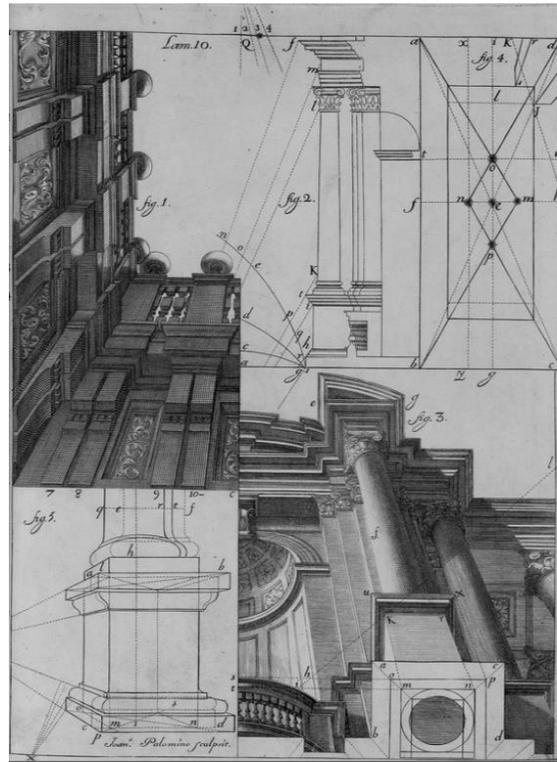
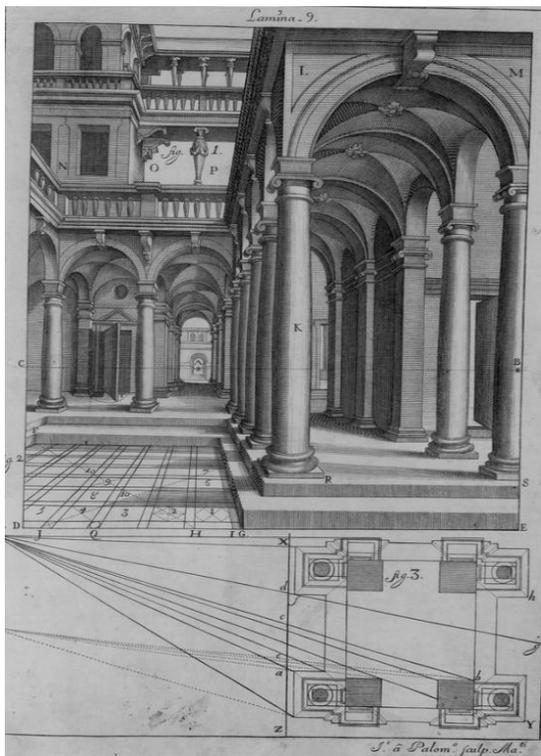
◀ **Img. 142** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Jesús con la samaritana*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



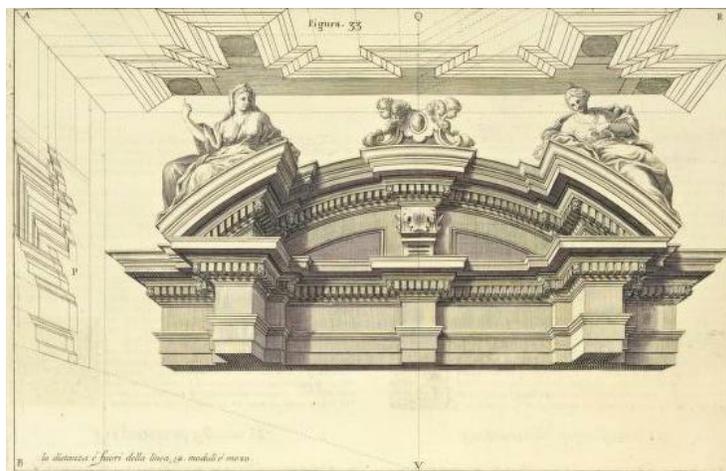
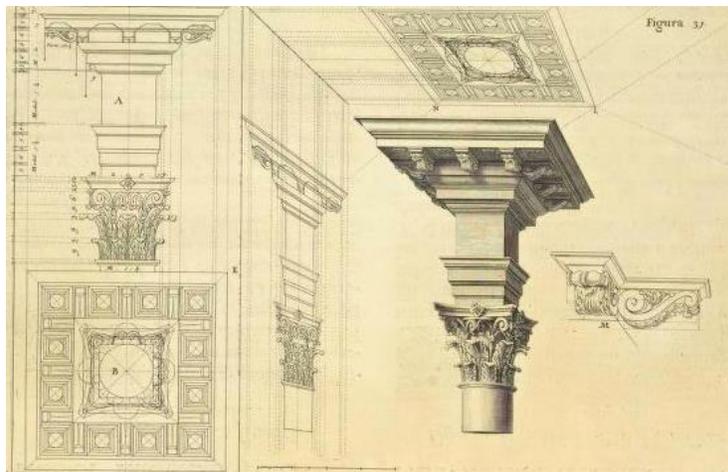
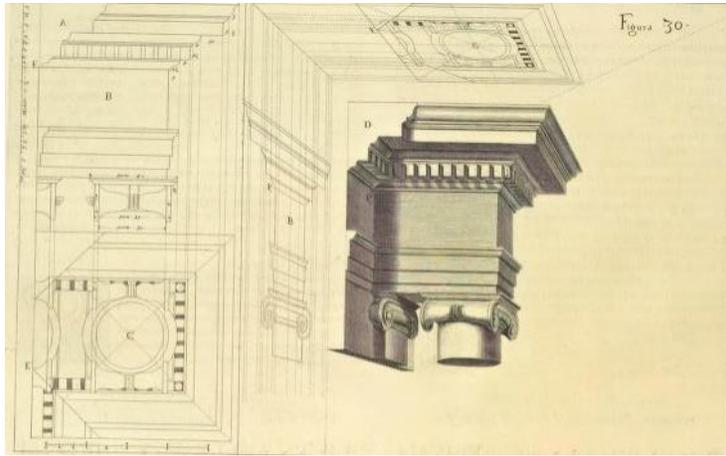
▶ **Img. 143** Miguel Jerónimo Zendejas, *Jesús con la samaritana*, 1784, parroquia de san José, Puebla.



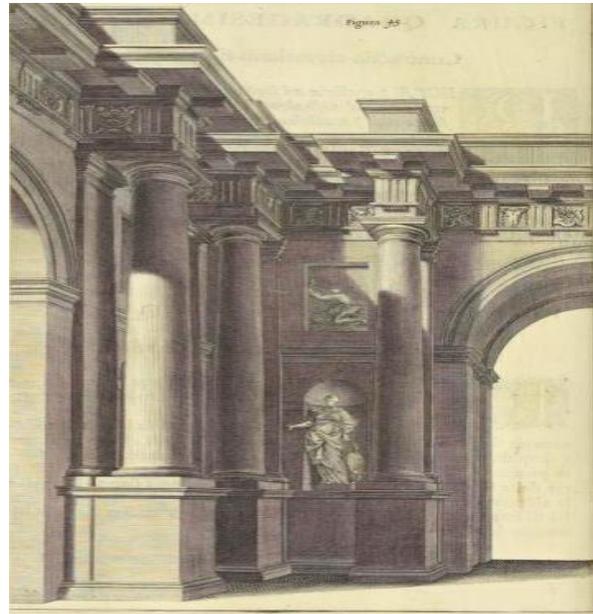
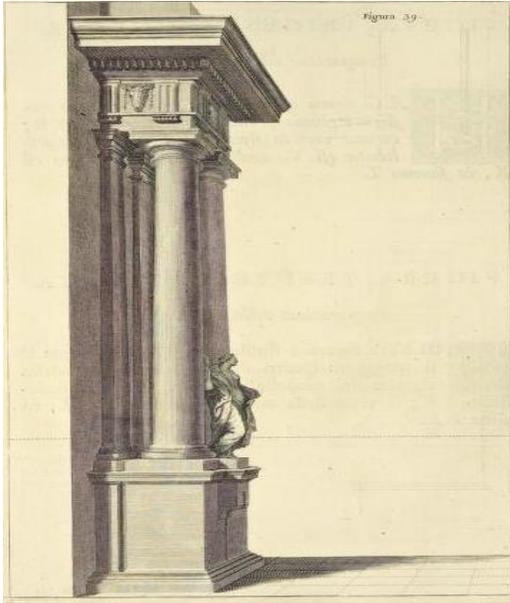
**Img. 144** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Escenas de la pasión de Cristo*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



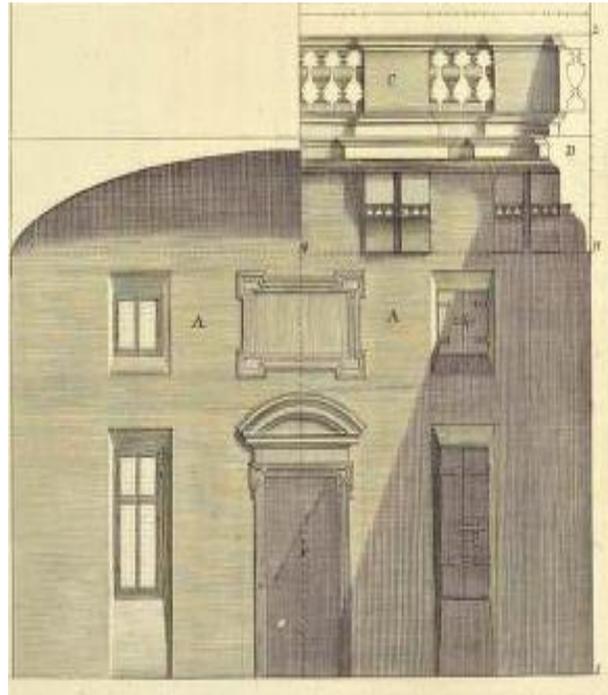
**Img. 145** Antonio Palomino, *Láminas 9 y 10 del Museo pictórico y escala óptica*.



Img. 146 Andrea Pozzo, Láminas 30, 31 y 33 de *Perspectiva Pictorum Architectorum*.



**Img. 147** Andrea Pozzo, Láminas 39 y 45 de *Perspectiva Pictorum Architectorum*.

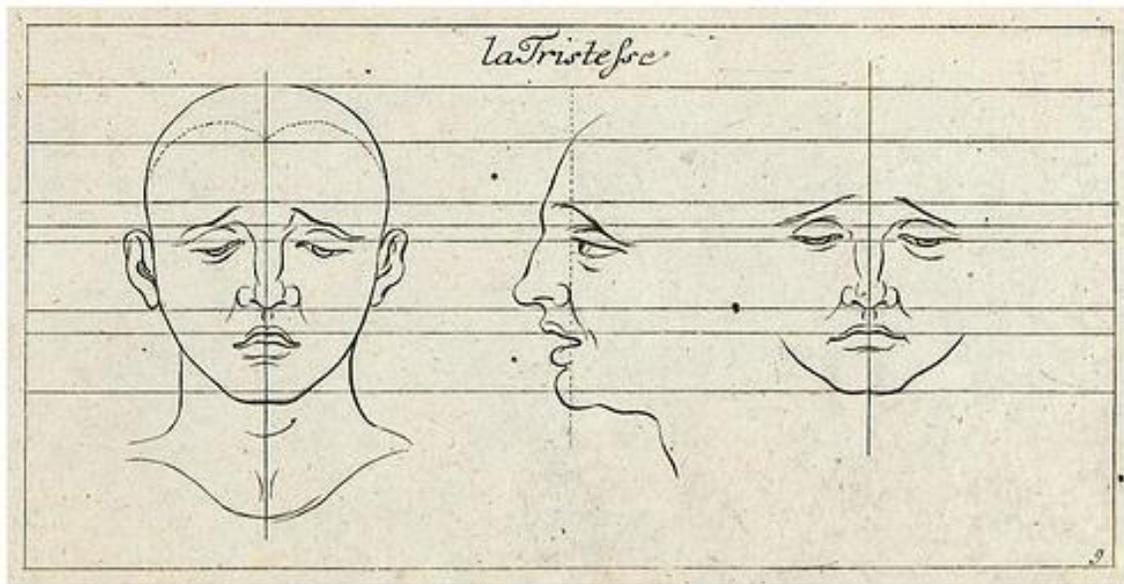


**Img. 148** Andrea Pozzo, Lámina 51 de *Perspectiva Pictorum Architectorum*.

**Img. 149** Andrea Pozzo, Lámina 87 de *Perspectiva Pictorum Architectorum*.



◀ **Img. 150** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La oración en el huerto*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 151** Charles Le Brun, *La tristezza*.



◀ **Img. 152** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La incómoda posición de Cristo*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



◀ **Img. 153** José Joaquín Magón, *La incómoda posición de Cristo*, ca. 1760, Templo de Nuestra Señora del Carmen.

► **Img. 154** José Joaquín Magón, *La incómoda posición de Cristo*, mediados del s. XVIII, Parroquia de san Jerónimo Aljojuca.

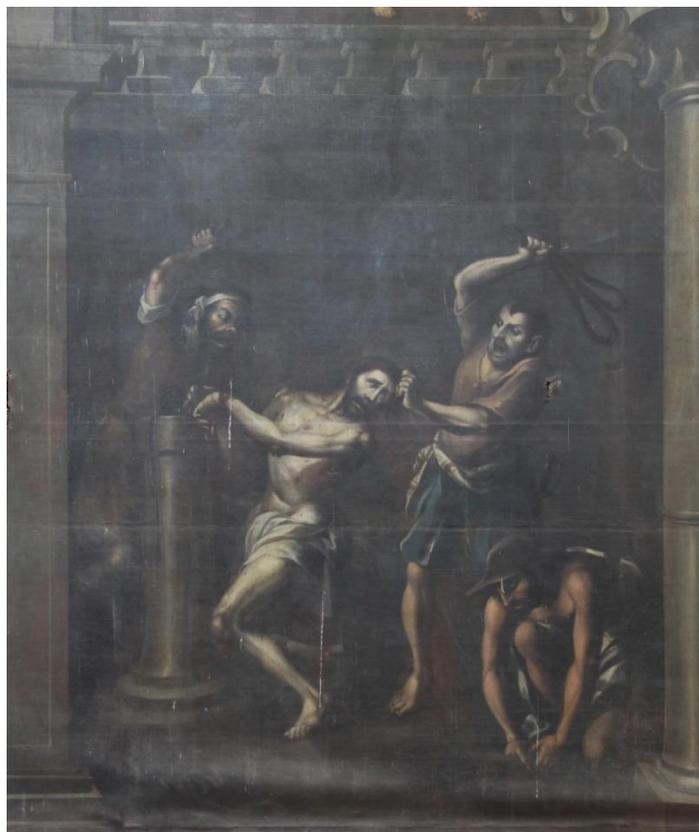


▼ **Img. 155** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Cristo conducido a la flagelación*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.





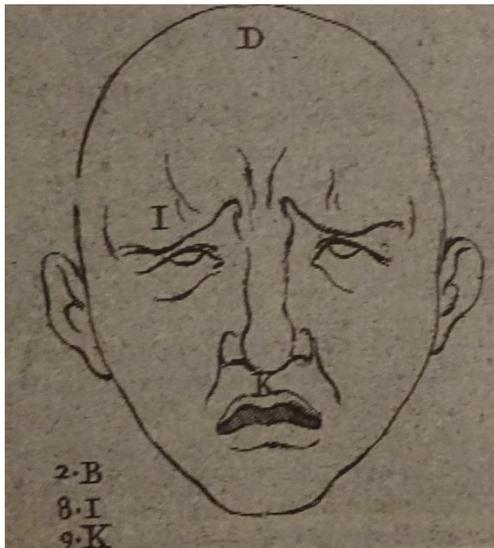
**Img. 156** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Cristo conducido a la flagelación* (detalle de esbirro), ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



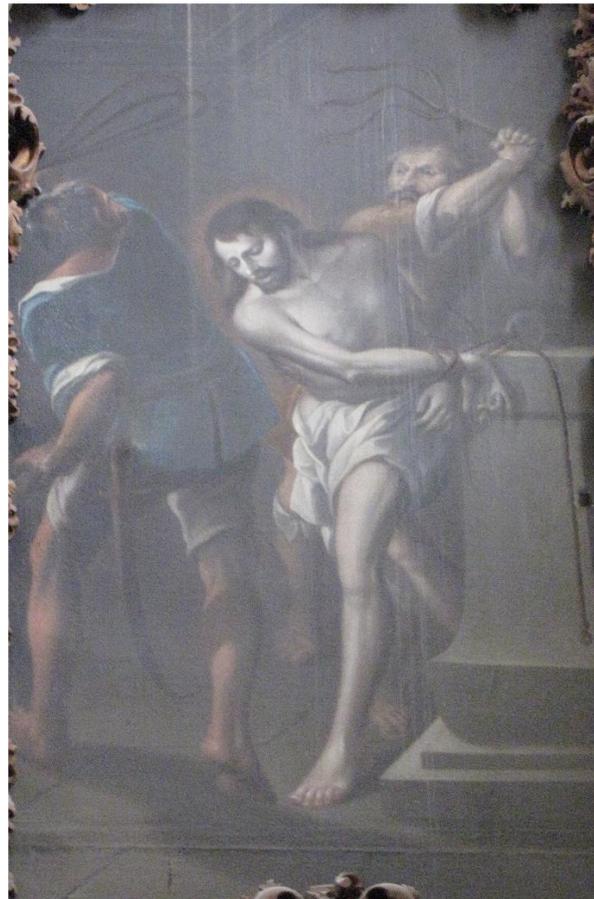
► **Img. 157** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La flagelación*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 158** José Joaquín Magón, *La flagelación*, 1754, sacristía de la Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala.



▲ **Img. 159** Charles Le Brun, *El dolor físico*.



► **Img. 160** Miguel Jerónimo Zendejas, *La flagelación*, 1770, sacristía del templo de santa María Tochtepec.



**Img. 161** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La coronación de espinas*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 163** Francois Langot (después de Van Dyck), *La coronación de espinas*, grabado en cobre.



◀ **Img. 162** José Joaquín Magón, *La coronación de espinas*, 1754, sacristía de la Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala.



**Img. 164** Hyeronimus Wierix, *La coronacion de espinas*.



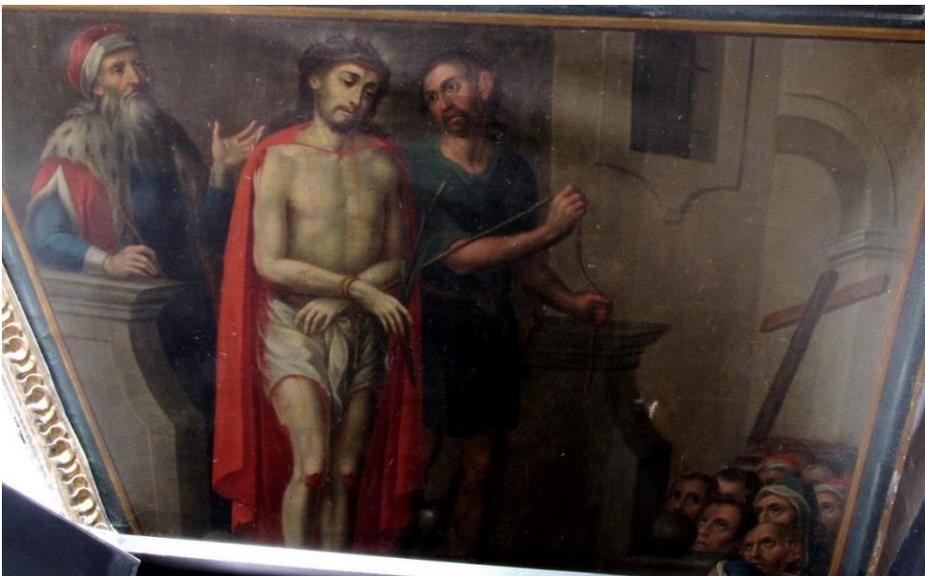
**Img. 165** Miguel Jerónimo Zendejas, *La coronación de espinas*, 1778, Museo de santa Mónica, Puebla.



**Img. 166** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Ecce Homo*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



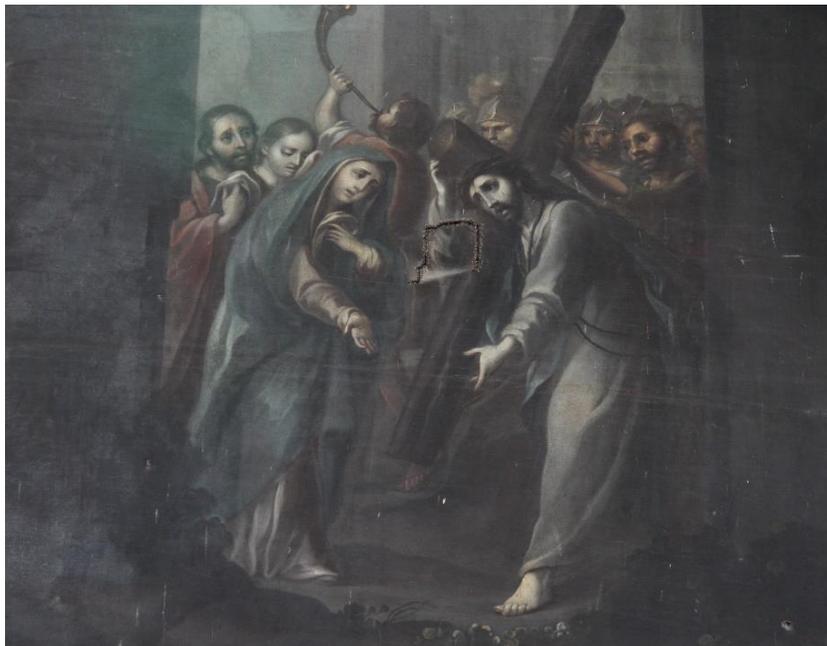
**Img. 167** José de Priego, *Ecce Homo*, 1756, Capilla de la tercera orden, Templo de Santo Domingo, Puebla.



◀ **Img. 168** José Joaquín Magón, *Eccehomo*, 1754, sacristía de la Basílica de Ocotlán, Tlaxcala.



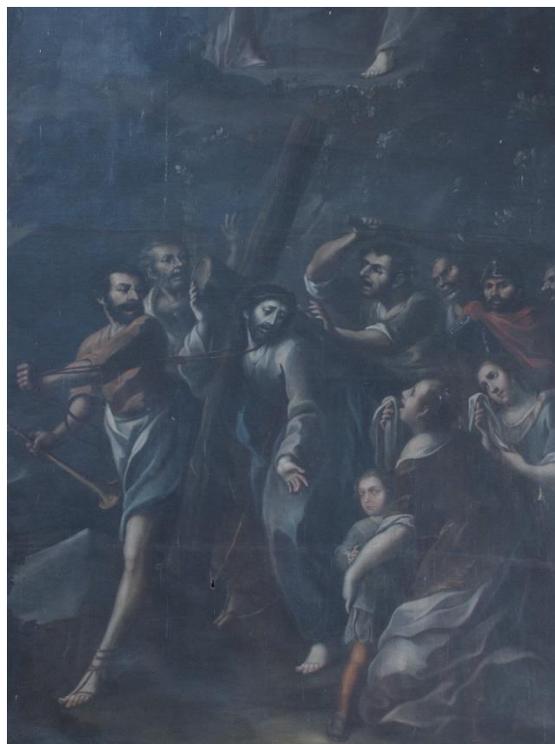
**Img. 169** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Escenas de la pasión de Cristo*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 170** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Cristo encuentra a su madre*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 171** José de Ibarra, *IV estación del Via Crucis*, 1753, Catedral de Puebla.



**Img. 172** Miguel Zendejas (atribuido), *Cristo consuela a las mujeres de Jerusalén*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 173** José de Ibarra, *VIII estación del Via Crucis*, 1753, Catedral de Puebla.



**Img. 174** Miguel Jerónimo Zendejas, *VIII estación*, 1770, Tochtepec.



**Img. 175** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La tercera caída de Cristo*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 176** José de Ibarra, *IX estación del Via Crucis*, 1753, Catedral de Puebla.



**Img. 177** Miguel Zendejas, *La coronación de espinas*, 1778, Museo de santa Mónica, Puebla.



◀ **Img. 178** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Cristo y el vino amirrado con hiel*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.

▼ **Img. 179** Gerrit van Honthsort, *La coronación de Cristo* (existe una pintura siguiendo la misma composición en el Museo Universitario Casa de los Muñecos, atribuida a José Juárez), LACMA.





◀ **Img. 180** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La crucifixión*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



◀ **Img. 181** José de Ibarra, *XI estación del Via Crucis*, 1753, Catedral de Puebla.



**Img. 182** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El descendimiento y la Piedad*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



◀ **Img. 183** Lucas Vosterman (después de Rubens), *El descendimiento*, grabado en cobre.



◀ **Img. 184** Antonio de Santander, *El descendimiento de Cristo*, 1679, Catedral de Puebla.



**Img. 185** José de Ibarra, *XIV estación del Via Crucis*, 1753, Catedral de Puebla.



**Img. 186** José de Ibarra, *XIII estación del Via Crucis*, 1753, Catedral de Puebla.



**Img. 187** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Piedad*, 1770, sacristía del templo de santa María Tochtepec.



**Img. 188** Miguel Zendejas, *La Piedad*, 1778, Museo de santa Mónica, Puebla.



◀ **Img. 189** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La incredulidad de santo Tomás, Noli me tangere y las lágrimas de san Pedro*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo.



**Img. 190** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Miguel Arcángel*, ca. 1770, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo



**Img. 191** Autor desconocido europeo, *Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo*, siglo XVII, capilla de Nuestra Señora de los Dolores, parroquia de Acatzingo.



**Img. 192** Giovanni Battista Salvi Il Sassoferrato, *Nuestra Señora de los Dolores*, S. XVII, galería degli Uffizi, Florencia.



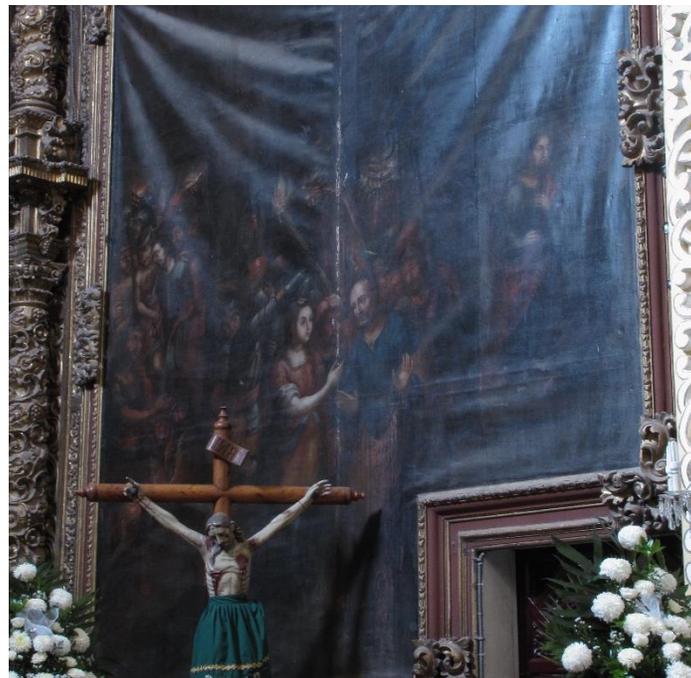
**Img. 194** Autor desconocido, *Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo*, segunda mitad del siglo XVIII, Capilla de las reliquias, Catedral de Puebla.



**Img. 193** José de Ibarra, *Nuestra Señora de los Dolores*, mediados del siglo XVIII, Catedral Guadalajara



**Img. 195** Gaspar Muñoz, *El juicio de Cristo*, 1750, capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



**Img. 196** Gaspar Muñoz, *La negación de Pedro*, 1750, capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



Img. 197 Jacques Honervogt, *El juicio de Cristo*, grabado en cobre



Img. 198 Miguel Jerónimo Zendejas, *El Via Crucis*, 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



◀ **Img. 199** Miguel Jerónimo Zendejas, *La elevación de la cruz*, 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



▶ **Img. 200** Miguel Jerónimo Zendejas, *El descendimiento de Cristo*, 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



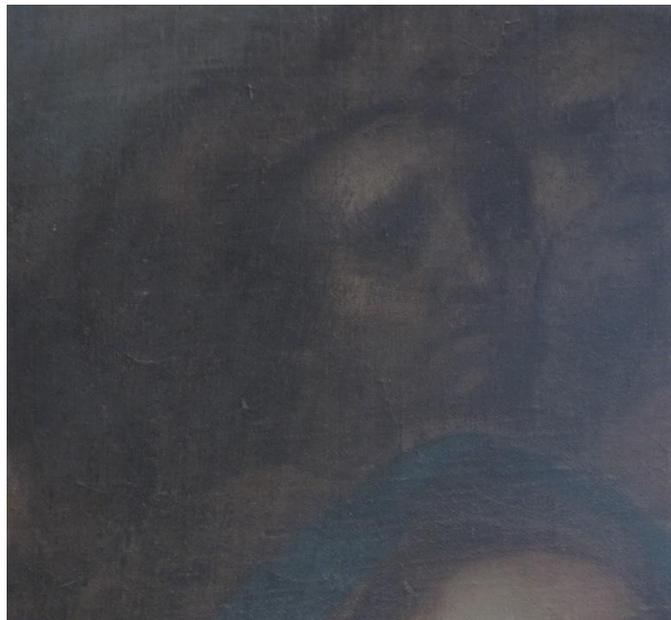
◀ **Img. 201** Miguel Jerónimo Zendejas, *La Piedad*, 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



◀ **Img. 202** Miguel Jerónimo Zendejas, *María en el cenáculo* 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



**Img. 203** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *María en el cenáculo*, ca. 1780, parroquia de san José, Puebla.



**Img. 204** Miguel Jerónimo Zendejas, *El descendimiento de Cristo* (detalle con posible autorretrato de Antonio Rojano), 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Acatzingo.



## **CAPÍTULO 5.**

### **LA PARROQUIA DEL SEÑOR SAN JOSÉ: LA VISIÓN INTEGRADORA DEL PÁRROCO (1780-1806)**

## 5.1 Los orígenes del templo y el culto a san José en Puebla

En los “Extractos compendiosos” de la sesión 59 del IV Concilio Provincial Mexicano se menciona que la Parroquia del señor san José de Puebla era el curato más rico de la ciudad;<sup>767</sup> esta situación no estaba asentada en balde, pues su magnífica arquitectura, sus vastos linderos (que incluían poblaciones tan lejanas como san Jerónimo Caleras y san Felipe Hueyotlipan) así como su protagonismo dentro del espectro devocional angelopolitano, constituyeron al templo de este santo, uno de los tres grandes patronos de la ciudad en compañía con la Inmaculada Concepción y san Miguel Arcángel, en un espacio fundamental y sumamente apreciado por la mitra. Los orígenes del barrio de san José están vinculados con algunas viviendas indígenas que colindaban con la capilla dedicada a santa Bárbara, construida originalmente a un par de cuadras atrás de la actual parroquia, con el fin de que auxiliara a los vecinos en contra de los rayos y centellas, función que después cumplió el patriarca san José. Posteriormente esta ermita fue donada a los frailes dieguinos, quienes ahí edificaron un convento el año de 1591.<sup>768</sup> Para 1777 la población de la parroquia era diversa, aunque con un predominio español, circunstancia que nos hace ver cómo se había modificado la situación primigenia del asentamiento originalmente indígena: en el mencionado año se contabilizaron 3,428 españoles, 2,443 mestizos, 1,832 indios, 272 pardos y 1,269 personas sin identificar.<sup>769</sup>

La historia del templo del señor san José se remonta a los primeros años de la ciudad: comenzó como una pequeña iglesia construida en 1556, concediéndole sitio el ayuntamiento y apoyando a su construcción tanto el obispo Martín Sarmiento de Hojacastró, como el cabildo catedralicio y los vecinos de la ciudad. Por iniciativa del obispo Diego Romano (1578-1606) se convirtió en parroquia desde el año de 1578. La advocación que le da título al curato presenta una singular relevancia para el atlas devocional de la Angelópolis, pues según su piadoso mito fundacional, el ayuntamiento buscaba nombrar un patrono contra los

---

<sup>767</sup> María Luisa Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999), 443.

<sup>768</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su Descripción y Presente Estado. Libro II* (Puebla: Ediciones Altiplano, 1963), 304-305.

<sup>769</sup> Carlos Contreras Cruz, Claudia Patricia Pardo Hernández, “El afán de contar y el padrón del obispado de Puebla de 1777” en Carlos Contreras Cruz y Claudia Patricia Pardo Hernández (coords.), *El obispado de Puebla. Españoles, indios, mestizos y castas en tiempos del virrey Bucareli, 1777* (México: BUAP, 2007) 58.

rayos y centellas que aquejaban a la ciudad, recurriéndose a la consabida costumbre de elegir por sorteo al santo que desempeñaría dicha protección.<sup>770</sup> En varias ocasiones salió elegido san José, quien para 1555 ya había sido nombrado como patrono de toda la Nueva España<sup>771</sup> debido a “la gran devoción” que los indios le tributaban. Según la misma construcción devocional, la imagen de san José se esculpió con la madera de un árbol al que le habían caído siete rayos; cuestión que preconizaría la función espiritual y protectora del santo representado.<sup>772</sup>

El culto al santo, y por ende la relevancia de la parroquia, fueron creciendo a lo largo del tiempo, aunque, de acuerdo con Pedro López de Villaseñor, cronista de la ciudad, la devoción se diezmó rápidamente, reviviéndose hasta el año de 1611 debido a los constantes rayos que azotaron a la ciudad.<sup>773</sup> En esta ocasión, el ayuntamiento se comprometió con el patriarca a costear anualmente sus celebraciones del 19 de marzo, y en mandar a su capellán a officiar misa en el templo una vez por semana.<sup>774</sup> El éxito de dicha renovación es palpable en las obras materiales que se hicieron en el templo donde se alberga al santo, prueba de ello es que en el año de 1653 se concertó a la construcción de dos bóvedas laterales a la central.<sup>775</sup> El decreto de 1679 en el que Carlos II proclamó a san José como protector de sus dominios tuvo gran eco en la ciudad y su ayuntamiento, y aunque la Real Pragmática fue anulada debido a la presión del cabildo de Santiago de Compostela, el edicto siguió vigente en Nueva España y particularmente en Puebla, celebrándose cada año la fiesta del patrocinio del santo con solmenes y lucidas funciones que incluían llevar en procesión la imagen de san José a la mismísima catedral.<sup>776</sup>

---

<sup>770</sup> Pedro López de Villaseñor, *Cartilla Vieja de la nobilísima ciudad de Puebla. Deducida de los papeles auténticos y libros antiguos 1781* (Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 2001), 267.

<sup>771</sup> Antonio Rubial, “Nueva España: imágenes de una identidad unificada”, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2005, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-espaa---imagenes-de-una-identidad-unificada-0/html/33773577-4958-478c-87f0-fd3cfe188248\\_5.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-espaa---imagenes-de-una-identidad-unificada-0/html/33773577-4958-478c-87f0-fd3cfe188248_5.html#I_0_)

<sup>772</sup> Fernández, *Historia de la Fundación*, 205-208.

<sup>773</sup> Pedro López de Villaseñor, *Cartilla Vieja de la nobilísima Ciudad de Puebla* (Puebla: Secretaría de Cultura, 2001), 267.

<sup>774</sup> Archivo General Municipal de Puebla (AGMP), Libro de Patronatos, f. 32 v.

<sup>775</sup> Fernández, *Historia de la Fundación*, 206.

<sup>776</sup> Alejandro Julián Andrade Campos, “José Patriarca Universal: Uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII” (Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del Arte, UNAM, 2016), 14-15.

La devoción al santo comenzó a tener un carácter político y el cabildo civil se comprometió de manera activa al reforzamiento y mantenimiento del culto, siendo apoyado por el cabildo catedralicio. Por otro lado, la presencia de la imagen de Jesús Nazareno y de su poderosa archicofradía dentro de la parroquia, fue fundamental para consolidarla como el corazón y enclave devocional de la ciudad. El nutrido culto que desde mediados del siglo XVII recibió dicho Cristo con la cruz auestas, creció al punto de configurarlo prácticamente como principal protector y custodio de la ciudad, ya que cada vez que había alguna calamidad de cualquier tipo era llevado en procesión rogativa a la catedral, ello aparte de la función anual que en dicho recinto se le celebraba durante las fiestas de la Transfiguración. Gracias a esto se puede establecer la relación tan cercana que la parroquia de san José mantuvo con la catedral todavía hasta mediados del siglo XIX, pues la visita de ambas imágenes a la sede del obispado obligaba a una comunicación directa, al tiempo de servir como un vínculo con el cual la catedral legitimaba ambos cultos y los impulsaba con un carácter oficial, amparado por la tradición.<sup>777</sup>

Para el año de 1777, cuando por órdenes del rey Carlos III el virrey de Bucareli mandó realizar padrones de cada parroquia en la Nueva España, la jurisdicción de san José se extendía mucho más allá de los linderos propios de su barrio, pues según el mismo padrón, las “familias sujetas” a la administración de san José se extendían a:

Garitas, Caleras, Tlaxcala de la Aduana, Tlaxcala la del pulque, san Pablo del Monte, Ánimas, Tlaxcala, Ladrillera falda de Loreto, rancho de san José León, rancho de Soro, rancho de san Francisco nombrado de Félix Madera, rancho de san José, los dos ranchos de la Calera, molino y hacienda de santo Domingo, hacienda de san Juan Amatlán, hacienda de san Cristóbal Tulzingo, molino chico de santo Domingo, rancho de san José con el título del Conde, rancho de san Salvador, rancho de Nuestra Señora de Guadalupe con el título de Madero, rancho de san Antonio, hacienda de san Juan de Dios, pueblo de san Felipe de Jesús, pueblo de san Pablo

---

<sup>777</sup> Respecto al culto de Jesús Nazareno, Pablo Francisco Amador se encuentra preparando un profundo y sugerente estudio que pronto saldrá a la luz.

Xochimehuacán, pueblo de san Jerónimo Caleras, barrio de tetetlapa que llaman molenros afiliadas al Puebla de san Jerónimo.<sup>778</sup>

En resumen, el amplio territorio que administraba el curato de san José abarcaba 5 garitas, 10 ranchos, 4 haciendas, 2 molinos, 1 barrio y 4 poblaciones, mismas que se encuentran alejadas de la cabecera parroquial: entre el templo de san José y san Pablo del Monte hay aproximadamente 12 kilómetros, mientras que a san Felipe Hueyotlipan, San Pablo Xochimehuacán y san Jerónimo Caleras una distancia de alrededor de 8 kilómetros, extendiéndose dichas poblaciones hacia los actuales linderos con Tlaxcala. Esta amplia zona mantenía una relativa riqueza económica gracias a las canteras, caleras y barrizales que tenía. Asimismo, su cercanía con el río permitió el desarrollo de la curtiduría, la batanería y los molinos.<sup>779</sup> Según el mismo censo de 1777, la parroquia de san José era la segunda más poblada, después de la de El Sagrario, contaba con más de 9,268 feligreses, de los cuáles el 37% eran españoles, el 20% eran indígenas, el 40% no estaba identificado y el 3% eran pardos,<sup>780</sup> por lo cual podemos establecer que el curato comprendía un amplio marco racial y social de feligreses, alejándose de la simple idea de parroquia de indios dentro de la cual se le ha encasillado. Dentro de esta variedad de personas y condiciones estaba el propio Miguel Jerónimo Zendejas, quien, como ya se ha dicho anteriormente, vivía en la calle de Recogidas o de Santa Mónica, justo atrás de la parroquia del señor san José.

La amplitud y riqueza de los territorios abarcados por el curato se vieron reflejadas en su templo parroquial, el cual tuvo varias modificaciones. Este espacio se fortaleció enormemente con la presencia de varias corporaciones que contribuyeron al poder y protagonismo de la parroquia de san José. Para el año de 1780, alrededor del cuál se hizo la renovación de los retablos de todo el templo, este se nutría de varias cofradías entre las que destacaban en primer lugar la Archicofradía de Jesús Nazareno, la de san José que era de los carpinteros, la del Santísimo Sacramento y la de san Crispín y Crispiniano de zapateros.

---

<sup>778</sup> Carlos Contreras Cruz y Claudia Patricia Pardo Hernández, *El obispado de Puebla. Españoles, indios, mestizos y castas en tiempos del virrey Bucareli, 1777* (Puebla: BUAP, 2007), 273.

<sup>779</sup> Contreras, *El obispado*, 59.

<sup>780</sup> Contreras, *El obispado*, 59.

Además, una Santa Escuela de Cristo se había establecido en la capilla de Jesús Nazareno y a finales del siglo XVIII se creó una Casa de Ejercicios Espirituales.

En armonía con todas estas agrupaciones tenía que actuar el párroco de san José, título que a partir de 1778 y hasta principios del siglo XIX ostentó José Atanasio Díaz y Tirado, brillante sacerdote destacado tanto por su intelecto como por sus contribuciones materiales a los templos que administró dentro de su ascendente carrera clerical. Bajo su periodo como párroco continuó con las importantes labores de renovación del templo, comenzadas por su predecesor José Ortega Moro alrededor de 1771.<sup>781</sup> Dentro de las mejoras realizadas en la época de José Atanasio, destacan la construcción de varios retablos y la conformación del discurso pictórico, contenido tanto en las máquinas áureas como en otras zonas del templo. Para la creación de los lienzos, el párroco llamó el pincel más acreditado del obispado, empuñado en ese entonces por Miguel Jerónimo Zendejas, quien para entonces poseía un prestigio sólido e irrefutable, como lo demuestran las obras que para aquella época ya había hecho en varios templos y espacios conventuales de la ciudad y de distintas poblaciones. La dupla formada por el párroco y el pintor, quien era vecino inmediato del templo, debió ser muy estrecha, ya que la mayoría de las pinturas que sobreviven en el templo son producto del talento de Zendejas. Estas obras son muestra de que el gusto del párroco –mismo que era compartido y avalado por el mismo cabildo catedralicio y su prelado– se podía imponer con armonía en todo el templo, buscando unificarlo estética y visualmente, sin entrar en conflicto con las corporaciones que también tenían un espacio de poder dentro del recinto.<sup>782</sup>

## 5.2 El párroco de san José a finales del siglo XVIII y sus obras

---

<sup>781</sup> Echeverría, *Historia*, 207.

<sup>782</sup> El tema de la ornamentación pictórica de san José realizada por Miguel Jerónimo Zendejas bajo la dirección del párroco José Atanasio Díaz y Tirado, es un tema que abordé anteriormente en mi tesis de maestría: Alejandro Julián Andrade Campos, “José Patriarca Universal: uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII” (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2016). En esta ocasión se ofrece un trabajo mucho más profundo, que ofrece más información acerca del párroco y, sobre todo, incluye a las corporaciones que se encontraban establecidas en la parroquia. Igualmente, las obras analizadas en este capítulo difieren de las estudiadas en el mencionado trabajo de maestría, a excepción las *Alegorías* de la Inmaculada Concepción y de san José, que nuevamente fueron incluidas (en un análisis más reducido) debido a su importancia.

La biografía del sacerdote José Atanasio Díaz y Tirado se conoce gracias al *Diario de un cura de Pueblo y relación de los señores curas que han servido las parroquias de Nuestra Señora de la Asunción Tlatlauqui*, escrito por el también párroco Ramón Vargas López.<sup>783</sup> Los fecundos y precisos datos que se ofrecen del párroco de san José provienen del conocimiento y trato directo que su autor tuvo con José Atanasio, pues a decir de Ramón Vargas ambos estudiaron juntos en el seminario.<sup>784</sup>

Según dichos apuntes, Díaz y Tirado nació en la ciudad de Puebla (probablemente dentro del segundo cuarto del siglo XVIII). Después de haber aprendido a leer y a escribir recibió una beca de merced para estudiar en el Colegio de San Juan. Gracias a este hecho se puede conjeturar que José Atanasio no provenía de una situación económica holgada, pues las becas de merced se otorgaban a los alumnos que prácticamente vivían del colegio, ya que aparte de proporcionarles estudios también se les garantizaba comida e indumentaria. Esta beca la mantuvo “con mucho lustre y aplauso” por un periodo de 12 años. El brillante desempeño que tuvo como alumno le consiguió obtener en todas las clases de gramática el primer lugar, recibéndose en filosofía a los 16 años. Posteriormente, el año de 1755 se graduó de teología y se opuso para obtener una toga del Colegio de Teólogos de San Pablo, misma que no consiguió. En 1756 volvió a contender para la misma toga, compitiendo con otros colegiales de prestigio académico, o como diría Ramón Vargas “de mucha literatura y bellas circunstancias”. En este segundo concurso se generó una controversia por escoger al ganador, pues mientras los colegiales escogieron a José Atanasio, el obispo de Puebla –para ese momento Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu– concedió el triunfo a otro contendiente del cual se desconoce su nombre.<sup>785</sup> Esta práctica no parece estar alejada de la realidad del obispado, pues específicamente durante el gobierno de este prelado se tiene constancia de cómo procuró los mejores puestos y curatos para sus familiares y cercanos, principalmente algunos que había traído desde Canarias.<sup>786</sup>

---

<sup>783</sup> El diario permaneció como un manuscrito inédito hasta que fue publicado por Ernesto de la Torre Villar en el 2006.

<sup>784</sup> 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 de Tlatlauqui* (México: UNAM, 2006), 102.

<sup>785</sup> Vargas, *Diario*, 102-103.

<sup>786</sup> Para más información de la relación entre el prelado Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y el clero de Canarias que colocó en el obispado de Puebla, consultar Amador, “Relaciones artísticas”, 335-411.

Después de este desaire, José Atanasio se dedicó a suplir las cátedras de gramática, filosofía y teología en el Colegio de San Juan, siendo preceptor de latinidad con los familiares del mencionado obispo Álvarez de Abreu. Debido a sus dotes intelectuales fue mandado en 1768 a Mérida para dar la cátedra de filosofía del Colegio Tridentino y para enseñar la doctrina de Santo Tomás.<sup>787</sup> Este último punto resulta sumamente interesante debido a que para esa fecha ya gobernaba la diócesis de Puebla el obispo Francisco Fabián y Fuero, quien se dedicó a promover el estudio directo de la doctrina de Santo Tomás en detrimento de las interpretaciones del jesuita Francisco Suárez.<sup>788</sup> El intelecto de José Atanasio debió ser utilizado por el prelado poblano como parte de sus planes en torno a la promoción de la doctrina tomista y la erradicación de la huella jesuítica. Después de haber concluido su tarea en Mérida, logró titularse como doctor en teología mudándose nuevamente al obispado de Puebla, donde Fabián y Fuero le concedió el título de cura interino de san Salvador el Verde, después de un año pasó con el mismo cargo al de san Juan Cuexcomatepec donde duró dos años, los mismo ejerció en san Francisco Ixtacamaxtitlán.

Tiempo después el mismo Fabián y Fuero le concedió la titularidad del recién creado curato de san Pedro Tecamatlán, dividido del de Piaxtla de la Sal. Cabe destacar que dicha parroquia era de erección reciente y se integraba a todo el proceso de división y creación de nuevos curatos planteado por Álvarez Abreu y llevado a su máximo expresión por Fabián y Fuero.<sup>789</sup> Es probable que de este periodo date la notable, aunque sumamente repintada, escultura de san Pedro (**Img. 205**), quien es patrono de la población. Dicha obra muestra cualidades formales que la acercan al taller de los Cora. Esta suposición también se sustenta en que el mismo José Atanasio dejó obra relacionada al mencionado obrador dentro de los curatos en los que después trabajó, como es el caso de Tlatlauquitepec y san José, mismas que a continuación se mencionarán. El encargo a este reputado obrador de escultores. Permite ver al cura como un agente alineado estéticamente a los gustos marcados y difundidos desde la cabeza del obispado, pues se sabe que desde tiempos del prelado Domingo Pantaleón

---

<sup>787</sup> Vargas, *Diario*, 103-104.

<sup>788</sup> Márquez, *Política*, 146-151.

<sup>789</sup> Vargas, *Diario*, 104.

Álvarez de Abreu los Cora fueron encargados de realizar las piezas más importantes tanto para la Catedral como para otros recintos de la ciudad.<sup>790</sup>

El año de 1770 José Atanasio obtuvo la propiedad del curato de santa María Tlatlauquitepec, lugar donde procuró hacer varias mejoras y legar gran cantidad de ornamentos e imágenes que enriquecieron el tesoro de la iglesia. Debido a la importancia que tienen las obras materiales dentro de la promoción eclesiástica, tema que se ha abordado en este trabajo de investigación, me permito transcribir la lista de obras que según Ramón Vargas legó a José Atanasio. Lo primero que se enuncia es que gracias al párroco la iglesia aumentó su tamaño, dotándola de coro nuevo y tribuna. Esta mejora dio más lucimiento a la arquitectura del templo, convirtiéndose en una obra sumamente vistosa, digna de apreciarse y tomarse en cuenta para una futura promoción clerical. Después son mencionados los ornamentos que dejó a la iglesia. Si bien algunos fueron regalados por el famoso Andrés de Arce y Miranda –que había sido cura de Tlatlauquitepec años antes– se anotan como parte de sus obras por haber sido donados durante su mandato:

Primeramente en tiempo del señor doctor Tirado se creció la iglesia parroquial 10 varas, y se techó de tejas, se hizo coro nuevo y tribuna, se entarimó toda la iglesia de nuevo

Ítem una casulla de tisú con todos sus avíos.

Ítem una negra de raso de Toledo con sus avíos, dos dalmáticas de Monfrot negro, y quitasol inglés para dar el viático.

Ítem un ornamento entero con dalmáticas, frontal, almariar y dos palias.

Ítem una casulla de persiana aplomada con sus aires que remitió el señor Miranda, cura que fue de esta parroquia.

Ítem ocho libras de 463retaña con sus encajes, y dos de estopilla labrada con sus dos amitos y otros amitos de 463retaña.

Ítem cinco cingulos, tres tejidos de seda, y dos de listón de tela, el uno con sus águilas de plata.

Ítem unos corporales dobles de cambray, y un misa nuevo que dio el señor Miranda.

---

<sup>790</sup> Para más información consultar Franziska Neff, “La escuela de los Cora en Puebla, la transición de la imaginería a la escultura neoclásica” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2013).

Ítem un frontal morado y blanco viejo, otro de tela blanca antigua, y otro de melendra nuevo con su galón de plata y almaizar del mismo género.

Ítem dos paños grandes de cotense, aguamaniles y cuatro manotejos de Bretaña.

Ítem cuatro hacheros de fierro.

Ítem unos paños de tumba y un ataúd con clavos de bronce.

Ítem un sobrepelliz de Bretaña, y una crismera de con su tornillo y puntero de plata, que dejaron los herederos del señor licenciado don José Guerrero, cura que fue de Olintla.<sup>791</sup>

También se enlistaron las obras vinculadas a retablos y escultura, mismas que resultan abundantes para el periodo de 8 años que duró como párroco de Tlatlauquitepec. Dentro de su mandato realizó las siguientes mejoras:

Se hizo en tiempo del señor doctor Tirado el colateral mayor, y se doró del todo; fue su estreno el día 9 de diciembre del año de 1777, fueron padrinos los señores licenciados don Juan Manuel Pérez de Lemus y don José Antonio Martínez Segura, ministros de dicha parroquia, y el capitán don Rudecindo Muñoz de san Vicente, alcalde mayor de san Juan de los Llanos, y don Felipe Gómez Camacho alcalde mayor de Acatlán de los Mixtecos que fue de los años pasados del 11.

Del colateral mayor antiguo, se hicieron dos colaterales chicos que se pusieron a la entrada de la iglesia y se dedicaron uno a Nuestra Señora de la Soledad y otro al Santísimo patriarca señor san José, imágenes ambas del maestro José Villegas de Cora, alias el celebrado estatuario de este reino Cola que es nombre tergiversado en su apellido: las dos imágenes tienen su vidrieras finas y puestas a todo costo.

Ítem un colateral del señor san Juan Nepomuceno con la imagen del dicho maestro Cora, y puesta su vidriera de cristal; todo esto lo costeó el señor doctor Tirado de su faltriquera, y dedicó dicho retablo el año de 1775, día 16 de mayo con una solemne función en la iglesia. En el año de 1774 se hizo, a solicitud de dicho doctor, el nicho de Nuestra Señora del Rosario, en donde también se pusieron cristales, y costeólos don Juan de Astudillo y doña Rosalía Gómez Camacho su esposa.

Puso dicho doctor en su tiempo cristales a Nuestra Señora de los Dolores y colocó a los siete príncipes, igualmente puso cristales a Nuestra Señora de la Concepción y lo mismo a la Señora de la Asunción del altar mayor.

---

<sup>791</sup> Vargas, *Diario*, 106.

Doró también más de dos cuerpos del colateral de Jesús y puso cristales a su costa. En su tiempo se rasgaron más las ventanas de la iglesia y echó vidrieras para dar mayor luz a la iglesia y de su faltriquera costeó cuatro confesionarios muy buenos. Item dos cálices que se hicieron nuevos con la plata de los antiguos que costaron cien pesos por lo pulido de la obra. Ítem dos atriles de plata, que son dos águilas con el evangelio de san Juan y el salmo lavabo. Ítem 22 candeleros de plata que se hicieron en su tiempo, y trono de plata con su grada y nicho dorado con su vidriera, que tiene de costo más de dos mil pesos.<sup>792</sup>

Resulta interesante que dentro del listado de obras a costa de José Atanasio se enuncien algunas que no directamente había costeado el sacerdote, como las vidrieras de la Virgen del Rosario pagadas por un matrimonio. Esto pone nuevamente en evidencia que el papel del cura frente a la fábrica material del templo no solamente era hacer mejoras del dinero recolectado o de su propio peculio, sino que se encargaba de gestionar y procurar los recursos de las obras con fieles que podían costear las empresas ideadas por los párrocos. Por esta razón a José Atanasio se le reconocen obras que no forzosamente salieron de la economía parroquial, pues su trabajo de procurador para obtenerlas también valía como parte de sus méritos.

Igualmente se asientan las obras que salieron de su propia “faltriquera”, es decir, que fueron costeadas por sus fondos personales. Estos son los cuatro confesionarios y el colateral a san Juan Nepomuceno, con todo y la escultura del santo hecha por José Villegas Cora (**Img. 206**). Resulta interesante que ambas obras costeadas por el cura se ligan íntimamente al magisterio sacerdotal y a la confesión como parte medular de su ministerio. Por un lado está la donación de los cuatro muebles para administrar el sacramento, y por el otro la creación de un retablo consagrado al santo patrono del sigilo de confesión, de la buena práctica sacerdotal y también de la buena fama. El haber costeado José Atanasio dichas obras de su “faltriquera” permite establecer que dicho ministerio le resultaba personalmente necesario de reforzar y promover a través de obras materiales. Por otro lado, es sabido que para la segunda

---

<sup>792</sup> Vargas, *Diario*, 106-107.

mitad del siglo XVIII el culto a san Juan Nepomuceno estaba sumamente extendido en la Nueva España, configurándose como el modelo rector del buen sacerdote, por lo cual también se debe entender que el párroco estaba perfectamente alineado a un corpus devocional que se encontraba promovido desde las cúpulas del poder.<sup>793</sup>

Siguiendo con esta idea también resaltan los dos colaterales que se consagraron a san José, culto vinculado políticamente con la Angelópolis y con el cabildo catedralicio (como ya se ha mencionado anteriormente), y a Nuestra Señora de la Soledad, devoción que para ese momento encontraba su punto más álgido en Puebla después de la consagración de su propio templo el año de 1731, bajo el apoyo de la mitra y en específico del canónigo Juan Francisco de Vergalla.<sup>794</sup> Con esto observamos nuevamente que José Atanasio conocía perfectamente bien las promociones devocionales que para su momento tenían mayor respaldo por parte del obispado, mismas que se encargaría de difundir en su propia parroquia como una manera de alineamiento frente a la política devocional de la mitra, esto sin demeritar el fervor sincero que pudo haber sentido por dichas advocaciones religiosas. Finalmente, se resaltan las obras que hizo en torno al beneficio de la comunidad:

En su tiempo se descubrieron las pedreras de este pueblo. Puso la fábrica de teja en el patio de esta iglesia. Desempeñó las tierras de Acuaco que tenían empeñadas los indios en 220 pesos y les compró el rancho viejo de Acuaco en la cantidad de 350 pesos.<sup>795</sup>

Estas donaciones en pro de los indios de Santa María Tlatlauquitepec encuentran relación con las preocupaciones que desde el obispado se enunciaban en torno a los indígenas y su pobreza, principalmente en el periodo de Francisco Fabián y Fuero, quien decidió destinar una sexta parte de su vacante para auxiliarlos.<sup>796</sup> La gran capacidad intelectual de José

---

<sup>793</sup> Para más información del culto a san Juan Nepomuceno, 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.

<sup>794</sup> Fernández, *Historia de la Fundación*, 486.

<sup>795</sup> Vargas, *Diario*, 108.

<sup>796</sup> Juan Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla, periodo de los borbones (1700-1821)* (México: Porrúa, 2006), 150.

Atanasio Díaz y Tirado, manifiesta tanto en la fama que alcanzó en el Colegio de San Juan como en su grado de doctor en teología, su prolijo trabajo por ornamentar y enriquecer la parroquia a su cargo, así como su caridad en torno a los indígenas de la región, debieron ser poderosas cartas para un clérigo en ascenso, mismas que fueron efectivas cuando el obispo Victoriano López Gonzalo hizo su visita pastoral a Tlatlauquitepec en 1777. Según la narración de Ramón Vargas, el prelado había llegado enfermo de Totonacapan, pero al llegar a Tlatlauquitepec se reestableció e inclusive decidió reposar trece días en el lugar, viéndose forzado a regresar a Puebla por la cercanía de la Semana Santa. El trabajo de José Atanasio debió dejar onda y grata huella en el obispo, pues para enero del siguiente año ya lo había promovido al curato de san José, que como se ha visto era el más rico de la Angelópolis.<sup>797</sup>

Cuando José Atanasio llegó a la titularidad de la parroquia del señor san José, en Puebla, el templo ya se encontraba dentro de una ola de renovación gracias a su anterior párroco, José de Ortega Moro. Por la pluma de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia sabemos que en 1771 el mencionado párroco cambió las placas de ónix por vidrieras de cristal que permitían mejor la entrada de luz. También blanqueó y doró la bóveda decorándola con los florones y motivos de argamasa que actualmente presenta; enladrilló toda la iglesia; puso piso a los altares y fabricó algunos retablos nuevos “a la moderna”. Estas transformaciones fueron posibles gracias al apoyo de José Felipe Saldaña, vecino y mercader de la ciudad. También se sabe que el año de 1772 decidió renovar el retablo principal, colocándole un tabernáculo y unas esculturas de san Miguel, san Gabriel y san Rafael. Finalmente, en 1776 mandó al mencionado José Cora a que renovara la antigua escultura de san José “perfeccionándole el rostro y colocándole ojos de cristal”.<sup>798</sup>

Esta imagen de cura responsable y activo en las mejoras de su parroquia contrasta con la que se expresó sobre el mismo José de Ortega en los extractos compendiosos de las actas del IV Concilio Provincial Mexicano. El anónimo autor de dicho texto, quien se enuncia como asistente con voto, mencionó que en la sesión del 22 de junio de 1771 se discutió el asunto de la abstinencia de carne para los indígenas. Dentro de este tema el “metropolitano”

---

<sup>797</sup> Vargas, *Diario*, 100.

<sup>798</sup> Fernández, *Historia de la Fundación*, 206-207.

(probablemente el arzobispo de México Francisco Antonio de Lorenzana) asentó que la naturaleza del indio conllevaba una cierta “rusticidad” que le imposibilitaba cultivarse.<sup>799</sup> Al mencionar dicha hipótesis, que al parecer no fue del agrado de los asistentes, dijo que la había leído en un papel escrito por el mencionado José de Ortega Moro, quien aparentemente era bien conocido por el anónimo escritor de los extractos, quien lo tacha de oportunista bajo las siguientes palabras:

El señor metropolitano dijo que el pensamiento no era suyo, sino de un cura de la Puebla que se lo escribió y leyó al punto le dio golpe y le pareció excelentemente. Este cura es el de san José de la Puebla, que le llama Ortega y con el nombre anagramático de Más Teopohoro escribió el papel o carta contra las monjas, en que desalmadamente las desacredita y el para con todos los prudentes de quitó el crédito a sí mismo. Este es un cura droguero de profesión y aunque de bastante capacidad, pero de mala propiedades a quien el haber apostatado de la doctrina jesuita, le sirvió de principal aún único mérito, para haber pescado el curato de san José, que es el mejor de la Puebla. Y yo creo que tanto o menos se interesa el por el bien de los indios, como yo por el de los cafres.<sup>800</sup>

La mencionada cita –con toda la subjetividad que puede contener– perfila a José Ortega como parte del clero que tenía poca estimación por la población indígena, también lo muestra como un hombre interesado y calculador cuya fidelidad a las políticas regalistas del obispo Fabián y Fuero, y su capacidad de estructurar discursos vinculados con la ideología del poder en turno, le habían conseguido la titularidad de la parroquia más rica de la ciudad, lo que hizo implicaba que los caminos para el ascenso clerical transitaban por muchas rutas. Llama la atención que la referida crónica asienta el poco interés que José Ortega tenía por los indígenas, cuestión especialmente contraproducente si se recuerda que en san José había un importante número de indígenas. Entre los escándalos por la conducta de su predecesor y los trabajos de remodelación del templo, llegó José Atanasio el año de 1778 para hacerse cargo de la parroquia de san José, donde logró dejar una huella material, intelectual y espiritual de gran calado, aunque no se sepa en particular de su trabajo con los indios.

---

<sup>799</sup> Zahino, *El cardenal*, 441-442.

<sup>800</sup> Zahino, *El cardenal*, 442-443.

Durante su periodo como párroco procuró notablemente fomentar –aún más– la devoción a san José, logrando en 1788 la coronación pontificia de la imagen parroquial, gracias al antecedente de un breve que en 1779 había concedido dicha gracia para una imagen de san José que se venera en Santa Fé de Bogotá, Colombia, a través de una petición elevada por un abogado de la real Audiencia.<sup>801</sup> La ciudad angelopolitana fue la segunda a nivel internacional en alcanzar el privilegio y la primera en Nueva España que lo ejerció, siguiendo este ejemplo lugares como Oaxaca, Zacatlán, Chilapa, San Luis Potosí, Zacatecas, Morelia, entre muchos otros.<sup>802</sup> La función para la coronación josefina en Puebla fue bastante lucida, logrando el párroco inmortalizarla gracias a la impresión de una crónica y del sermón que se dio ese día y que corrió a cargo del propio José Atanasio Díaz y Tirado.

También publicó en 1794 el sermón que dio durante el novenario de desagravio a san José por causa de las peleas entre Francia y España por la llamada Guerra de Rosellón. En dicho discurso, que fue pronunciado con “santo enojo” por el cura,<sup>803</sup> alienta la piedad hacia el monarca y denuncia las malas costumbres y errores de los franceses, entre ellos el regicidio, cerrando su discurso con el recordatorio de que san José fue nombrado patrono de sus dominios por Carlos II. Este movimiento permite ver las tendencias políticas y regalistas del párroco, quien, reconociendo la autoridad monárquica de san José sobre los dominios españoles, título adquirido desde tiempos de Carlos II, buscaba desagraviar al mencionado príncipe por los actos ocurridos sobre su imperio.<sup>804</sup> En consonancia a esta idea se tienen registros de que José Atanasio hizo dos contribuciones a las causas del rey, en 1795 dio a título personal 300 pesos y en 1799 la cantidad de 100 pesos. Estos donativos, aunados a las funciones de desagravio de san José, nos muestran a un sacerdote preocupado por las políticas de su entorno.<sup>805</sup>

---

<sup>801</sup> Isidoro de san José, “Las coronaciones canónicas de las imágenes de san José” en *Estudios Josefinos, revista de ciencia y vida josefina*, número 36 (1964): 895.

<sup>802</sup> Carlos Carrillo Ojeda, *Presencia de san José en México* (México: Centro de documentación y estudio sobre san José, 2005), 55.

<sup>803</sup> José Atanasio Díaz y Tirado, *Sermón Panegírico Moral, que el veinte y ocho de octubre del año de mil setecientos noventa y cuatro, y último día del solemne novenario de desagravios 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: Oficina Palafoxiana, 1795), s/p.

<sup>804</sup> Andrade, “José Patriarca”, 92-97.

<sup>805</sup> Andrade, “José Patriarca”, 60.

Dentro de sus obras materiales debe destacarse la creación de la Casa de Ejercicios, misma de la que hablaré más adelante, así como la factura de gran parte de los retablos y obras que actualmente se observan en la parroquia de san José. Es interesante vincular la figura del párroco experto en la prédica con la de impulsor de obras materiales, conexión establecida por la relación estrecha entre palabra e imagen. Como es bien sabido, las pinturas y esculturas servían como elementos mnemotécnicos que activaban las enseñanzas doctrinales y morales que el sacerdote impulsaba desde el púlpito. En algunas ocasiones también sucedía que los sermones vinculados con algún santo o devoción en particular podían estimular el fervor de la población que los escuchaban, derivando un buen ejercicio de prédica en la construcción de un retablo o altar dedicado al personaje enaltecido por el sacerdote.<sup>806</sup>

La primera pintura firmada por Miguel Jerónimo Zendejas dentro del recinto data del año de 1780, por lo cuál es factible establecer que bajo el mandato de Tirado fue que incursionó dentro de la parroquia josefina, dejando sus lienzos en prácticamente todo el templo. Dentro de este tenor es necesario rescatar el pensamiento que Tirado tenía en torno a las imágenes, mismo que es recogido brevemente en uno de sus sermones, donde menciona lo siguiente:

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, la caridad; virtudes que execran los herejes como a los mismos santos.<sup>807</sup>

En estas reflexiones, alineadas a lo dicho en los suplementos del IV Concilio Provincial Mexicano en torno a los pintores cristianos y a la “muda predicación”, se establece el papel fundamental de la imagen como recurso didascálico que enseñaba las principales virtudes y

---

<sup>806</sup> David Brading, “La devoción católica y la heterodoxia en el México borbónico”, en Clara García Ayuardo y Manuel Ramos (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano* (México: Condumex, 1997), 31.

<sup>807</sup> José Atanasio Díaz y Tirado, *Sermón panegírico moral que el veinte y ocho de octubre del año de mil setecientos noventa y cuatro, y último del solemne novenario de desagrazios, que con el motivo de las actuales Guerras contra los Franceses dedicaron los Parroquianos de Sr. S. José a su Santísimo Protector y Patriarca en su Iglesia Parroquial* (Puebla: Imprenta Palafoxiana, 1795), 24.

misterios de la fe. Dentro de ese tenor es que el revestimiento pictórico de san José era pertinente bajo los ojos de su párroco. Como se había mencionado antes, la parroquia de san José era un espacio dentro del cual convivían gran cantidad de corporaciones a cuya decisión y cargo tenían el mantenimiento de distintos espacios que la conforman, desde altares hasta capillas propias, razón por la cual no es factible hablar de un programa iconográfico ideado sólo por el párroco para todo el templo, especialmente en san José, donde había grupos tan consolidados y poderosos como la Archicofradía de Jesús Nazareno. Hay que recordar que en general las cofradías reconocían al párroco como una autoridad dentro de su grupo y prueba de esto se encuentra en varios documentos del archivo de san José, donde se asienta que, en algunas reuniones importantes, como los cambios anuales de mayordomo, el cura asistía como miembro importante dentro del acto, cuestión que en el segundo capítulo de este trabajo ya se ha esclarecido.

Creo en definitiva que la remodelación y unificación del templo de san José tuvo como espíritu rector a José Atanasio. Sin embargo, como párroco y cabeza del conjunto arquitectónico, debió generar diálogo con las diferentes cofradías y corporaciones que residían en el templo para poder renovar la ornamentación de prácticamente todo el recinto y así unificarlo bajo un mismo estilo, esto sin mermar la autonomía de los grupos que tenían a su cargo los diversos espacios y que seguramente tuvieron un papel activo tanto en el discurso con el que se renovó, como en el coste de las obras. Esta gran labor de gestión emprendida por Tirado generó una visión armónica en el templo, unificado bajo el gusto clerical angelopolitano. Como prueba de ello la dan las esculturas de Cora y las pinturas de Zendejas. Justo en la obra pictórica es donde el sentido de unidad encuentra mayor fuerza, puesto que prácticamente todas las pinturas que de los retablos laterales y de muchas de las capillas están firmadas o atribuidas a Miguel Jerónimo Zendejas, configurándose san José como un espacio de creación total para el artista.

Antes de pasar al análisis de las obras pictórica, vale la pena plantear la posibilidad de que el propio Zendejas haya estado involucrado no sólo en la realización de los lienzos,<sup>808</sup> sino en la traza de los retablos que contienen sus obras. Particularmente me refiero a los

---

<sup>808</sup> Agradezco particularmente a Paula Mues por haberme planteado tan sugerente idea.

consagrados al tránsito de san José (**Img. 207**), san Cosme y san Damián (**Img. 208**), san Juan Nepomuceno (**Img. 209**) y Nuestra Señora de Guadalupe (**Img. 210**). Es conocido que en algunas ocasiones los pintores también se podían encargar de hacer los diseños de estas máquinas áureas, ya que era a partir de la herramienta del dibujo que se trazaban las formas que posteriormente se tallarían en la madera. Un ejemplo de esto se tiene en los retablos dibujados por Miguel Cabrera y ejecutados por Higinio de Chávez en 1753 para la iglesia jesuita de Tepotzotlán,<sup>809</sup> así como en el retablo mayor que otrora decoró el templo de san Juan de Dios en la ciudad de México y que fue encargado al taller del pintor José de Alzibar en 1766.<sup>810</sup>

Uno de los motivos ornamentales más significativos dentro de los retablos, son las rocallas que sirven como enmarcamiento a las obras pictóricas y que a través de sus caprichosas formas revelan haber sido pensadas en sintonía con los lienzos. Las rocallas son parte del repertorio decorativo que proviene del rococó francés y que llegó a la Nueva España gracias a varios dispositivos, entre ellos los mismos grabados que utilizaban los pintores; entre los burilistas más destacados en su uso están los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, cuyas composiciones fueron retomadas por el mismo Miguel Jerónimo Zendejas en varias ocasiones, como lo demuestra la *Alegoría del Padre Nuestro* (**Img. 211**) que se encuentra en el Museo Internacional del Barroco y en la cual el pintor retomó el grabado que los Klauber diseñaron para el catecismo de san Pedro Canisio (**Img. 212**), editado por los jesuitas el año de 1751.<sup>811</sup> La rocalla también se volvió un elemento integrado a la pintura para formar tarjetas explicativas con textos en prosa o en verso, como ejemplo de esto se tiene la serie de la vida del beato Sebastián de Aparicio, atribuida al mismo Zendejas y hecha alrededor de 1790.

Gracias a estos testimonios visuales se puede establecer que el taller del pintor estaba relacionado con dicho motivo ornamental, por lo cual es factible que al momento de trazar el

---

<sup>809</sup> Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera y los jesuitas, en la construcción de la cultura mexicana* (México: ITESO, 2018), 22.

<sup>810</sup> Karina Lisset Flores García, “José de Alzibar, de la tradición del taller a la retórica de la Academia 1767-1781” (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2016), 54-56.

<sup>811</sup> Agradezco a Eduardo Limón el haberme mostrado el grabado de donde proviene la composición.

retablo incluyera estas formas, parte del gusto de la época, para servir como enmarcamientos o ventanas a las pinturas, confiriéndoles a través de su asimetría mayor dinamismo. El gusto por las mencionadas formas encuentra un eco teórico en la obra de William Hogarth titulada *The Analysis of Beauty* publicado en 1753. Si bien el libro es tardío y debido a su origen inglés no es probable pensar en su fácil circulación dentro de territorios españoles, resulta sumamente interesante para entender desde una perspectiva teórica el gusto por lo rococó y su particular visión estética. A pesar de que el texto no fue un tratado que influyó directamente sobre las artes hispánicas, sí podría pensarse en él como un compendio de pensamientos, sensibilidades y gustos que orbitaban en la Europa de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. En el mencionado escrito, Hogarth señala que la simetría es conveniente pero no agrada a la vista, ya que, si bien la naturaleza y el efecto mimético que buscaban en ese tiempo las artes obligan a tomarla como referencia, lo cierto es que la apreciación de esa simetría está supeditada al punto desde donde se observa un objeto, siendo el mejor ángulo el que rompe con la semejanza exacta. En otro punto también habla de las “líneas bellas” y en particular de la “serpentina,” cuya curvatura recuerda la de un cuerno de la abundancia, es justo esta línea la que propone como la más estética y graciosa entre todos los trazos.<sup>812</sup> Justo la asimetría y la línea curva, así como el motivo del cuerno de la abundancia, son modelos que tuvieron gran impacto en el desarrollo del rococó francés y en las artes dieciochescas de la Nueva España.

Regresando nuevamente al retablo y su concepción, cabe recordar la buena y estrecha relación entre Zendejas y los ensambladores, patente tanto en el ya analizado cuadro del patrocinio de san José a los escultores, como en el estudiado documento de 1799, en el que los pintores declararon que se veían beneficiados por los retablistas en la contratación de obras. Incluso mencionaron que muchas veces les pagaban de forma adelantada con su propio dinero. Estos testimonios permiten plantear una atmósfera favorable que pudo propiciar un trabajo cercano entre Zendejas y los desconocidos escultores que tallaron los retablos de san José, dentro de esta labor el mismo pintor pudo haber realizado la traza de los retablos que

---

<sup>812</sup> William Hogarth, *Análisis de la belleza* (España: Visor libros, 1997), 51-87.

respondían al “gusto moderno” de la época, en el cual la rocalla era un elemento fundamental dentro de la ornamentación.

Para poder abordar los diversos programas iconográficos que forman parte de la renovación, agruparé los lienzos dentro de las corporaciones que probablemente las costearon, esto sin perder de vista que son parte de una obra total. En primer lugar, analizaré las que el párroco debió haber generado desde su particular intencionalidad y sin la influencia de las agrupaciones que convivían dentro del templo. Posteriormente vendrán las realizadas por la Archicofradía de Jesús Nazareno, la Cofradía de Carpinteros del señor San José, la Cofradía de Zapateros de San Crispín y Crispiniano, la Santa Escuela de Cristo y la Casa de Ejercicios.

Dentro del cuerpo del templo existen varias obras firmadas o atribuidas a Zendejas que, debido a su iconografía o al espacio donde actualmente están emplazadas, no se pueden vincular con ninguna de las corporaciones anteriormente mencionadas. Por ende, en este trabajo me inclino a pensar que pudieron ser a iniciativa o decisión total del cura José Atanasio Díaz y Tirado, sin por ello descartar la existencia de algún donante que a su costa mandara a realizarlas. Dentro de este apartado creo que se pueden considerar el retablo de Nuestra Señora de Guadalupe con todo y las pinturas de sus apariciones y la Santísima Trinidad; el de san Juan Nepomuceno con las pinturas de la vida del santo; el fragmento de lienzo con la alegoría del ave María (**Img. 213**); todos los lienzos de la capilla de santa Ana que ilustran los pasajes de la vida de los padres de María así como las particulares representaciones de sus abuelos, santa Emerenciana y san Estolano, provenientes de los evangelios apócrifos (**Img. 214**); el retablo lateral de la sagrada familia con pasajes de Jesús María y José en Belén, Nazareth y Egipto (**Img. 215**); los grandes lienzos de santa Ana y san Joaquín arriba de la mencionada capilla (**Img. 216**); la representación de la Virgen en el cenáculo (**Img. 217**), así como las interesantísimas telas del Patrocinio universal de san José y del patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre España (1781); y, finalmente, el cuadro de Cristo resucitado apareciéndose a María, que se encuentra en el vestíbulo del templo y que se encuentra fechado en 1806 (**Img. 218**).

Es prácticamente imposible plantear en este trabajo un análisis particular todas las obras aquí enunciadas, por lo tanto, se hará una selección de las que resultan más emblemáticas para entender tanto la forma de trabajar del artista como las intenciones particulares del párroco. En primer lugar, sobresale el espectacular par de lienzos de *La alegoría de la Inmaculada Concepción como patrona de España* y *La alegoría del patrocinio universal de san José*, este último se encuentra firmado y fechado el año de 1781.

En un anterior trabajo analicé a fondo ambas piezas, por lo cual ahora me limitaré a retomar algunas de las ideas ya planteadas, buscando con ello contextualizar el discurso pictórico que el cura buscó para su parroquia. La obra dedicada a la Inmaculada Concepción (**Img. 219**) conmemora el logro que Carlos III alcanzó del papado para que fuera proclamada pontificiamente como patrona de España, concediéndole oficio propio e incluyendo la deprecación *Mater Immaculata* dentro del rezo de las letanías. Dicha idea logró representarla Zendejas colocando a la Inmaculada Concepción en la parte superior de la obra, cuyo modelo retomó de una obra de Mateo Cerezo llevada al buril por Juan Salvador Carmona hacia el año de 1770 (**Img. 220**).<sup>813</sup> En la parte inferior se observan en primer plano las figuras del papa Clemente XIII y del regente Carlos III; detrás del pontífice se observa un grupo de niños que festivamente entonan el Ave María, mientras que de espaldas al rey está un conjunto de personajes entre las que destacan un sacerdote, un anciano, una viuda, un mulato y un indígena, parte del complejo mosaico social que para ese entonces conformaba el amplio reino hispánico.<sup>814</sup>

La obra se inscribe dentro de varios lienzos conmemorativos al logro carolino, entre ellos destaca la monumental pintura que Francisco Antonio Vallejo hizo para las escaleras de la Real y Pontificia Universidad de México entre marzo y octubre del año de 1744 (**Img.**

---

<sup>813</sup> Museo del Prado, “La Inmaculada Concepción”, Museo del Prado, consultado el 1 de junio del 2019, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/8c1e8175-b9c6-4a90-b75d-d8a6038c94c5>

<sup>814</sup> Andrade, “José Patriarca”, 74-75.

221).<sup>815</sup> A pesar que ambos celebran la proclamación inmaculista, el de Vallejo obedece al patrocinio específico de la Purísima sobre la Universidad, cuestión que se representa con las figuras de los colegiales y de los otros patrones secundarios de la institución. En cambio, el de Zendejas pretender evocar –a través de la representación de diferentes individuos y razas– a un público mucho mayor que era representativo de los vastos dominios de la monarquía española. El cuadro de Vallejo se ha interpretado como un dispositivo de legitimación frente a la expulsión de los jesuitas y de su doctrina, la cual impactó dentro del currículo de la universidad.<sup>816</sup> El de Zendejas también proyecta la benéfica imagen del monarca que el mismo José Atanasio Díaz y Tirado ofreció en su sermón de desagravio a san José, aunque parece que esta simpatía por el rey no se contrapuso con el discurso ignaciano, mismo que se colocó en la capilla de Jesús Nazareno y el cual impulsó la construcción de una Casa de Ejercicios Espirituales, como se verá más adelante.

El cuadro de carácter josefino presenta una complejidad conceptual mucho más amplia (**Img. 222**). Probablemente obedece al particular conocimiento teológico que José Atanasio tenía acerca de san José, patrono de la parroquia y una de sus declaradas devociones personales. La ingeniosa obra logra sintetizar varios postulados teológicos en torno a la doctrina josefina, la mayoría de ellos compendiados por el jesuita José Antonio Vallejo en su *Vida del señor san Josef*, publicada en 1779. En la composición se observa la imagen de san José sobre un *orbis mundi*, mostrando su potestad sobre la humanidad. El patriarca muestra a un Cristo infante las necesidades de la iglesia y del mundo, mientras que el Niño señala al punto de continuar la conversación con su padre. Gracias a este brillante juego de gestualidad, uno de los recursos más sobresaliente del pintor, se da a entender la intercesión de José frente a Cristo. Del lado derecho aparece la figura de la castidad coronándolo con flores, bajo ella la representación de la iglesia reclinada sobre un faldistorio sobre el cual posa el libro de los siete sellos y la eucaristía; la vinculación san José con este sacramento

---

<sup>815</sup> Jaime Cuadriello, “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790)” en *Pintado en México. 1700-1790. Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex-LACMA, 2017), 125-127.

<sup>816</sup> Cuadriello, “Virgo Potens”, 1251.

existió en territorios poblanos por lo menos desde el siglo 1680, gracias al sermón que hizo Antonio Delgado y Buenrostro para las fiestas josefinas de Catedral.<sup>817</sup>

En el extremo inferior derecho se observan las alegorías de los cuatro continentes, quienes claman a san José su auxilio. Destacan entre ella Europa que le entrega una corona, probablemente en recuerdo del patrocinio josefino que propuso Carlos II sobre sus reinos, y América, personificada como indígena, ofrece su corazón al santo, tal vez en recuerdo de lo que el primer Concilio Provincial Mexicano mencionó en torno a la devoción tan fuerte que generó san José en los indios. Justo arriba de estos personajes se observa la figura de san Miguel, otro de los patronos principales de la ciudad, en actitud de atacar al demonio, aunque esta parte de la obra fue recortada. En el lado contrario del cuadro se divisa un hombre moribundo acompañado de su sollozante familia, recuerdo del primigenio patrocinio de san José sobre la buena muerte.<sup>818</sup> Este complejo y estupendo cuadro busca sintetizar varias doctrinas Josefinas con el fin de acrecentar su devoción, utilizando los lienzos con fines didácticos, como lo escribiera José Atanasio Díaz y Tirado, quien los llamó “mudos predicadores”.

Otra de las obras que resultan sumamente significativas para entender a José Atanasio Díaz y Tirado es el retablo de san Juan Nepomuceno. Es necesario recordar que desde que se desempeñó como cura propietario en Tlatlauquitepec, ya había mostrado profunda veneración por este santo, como lo prueba el hecho de que costeó “de su faltriquera” el colateral dedicado a Nepomuceno, así como su escultura salida de la gubia de José Villegas Cora. En dicha población también se fundó una hermandad de san Juan Nepomuceno “a devoción de varios vecinos y solicitud del doctor José Atanasio Díaz y Tirado”<sup>819</sup>, por lo cual se puede constatar que el santo de Pomuk tenía especiales implicaciones para el párroco. Como ya se ha mencionado anteriormente la figura de san Juan Nepomuceno obedecía al ejemplo del buen sacerdote, pero también a la defensa en contra de la calumnia, la injuria y la maledicencia. Estos factores debieron haber sido claves para que José Atanasio

---

<sup>817</sup> Andrade, “José Patriarca”, 76-78.

<sup>818</sup> Andrade, “José Patriarca”, 79-81.

<sup>819</sup> Vargas, *Diario*, 101.

desarrollara un vínculo devocional con el santo, aparte de que en esos tiempos su culto se encontraba fuertemente impulsado por el alto clero secular.

Para esculpir la efigie central de san Juan Nepomuceno, José Atanasio nuevamente llamó al taller de los Cora (**Img. 223**), como lo parece demostrar una reciente y atinada atribución sostenida por Franziska Neff.<sup>820</sup> En cuanto a las pinturas se contrató a Miguel Jerónimo Zendejas, quien probablemente hizo para san José la primera de las muchas series de la vida de san Juan Nepomuceno que ejecutó durante su carrera. Si nos atenemos a que el trabajo del pintor en dicho recinto se llevó mayoritariamente a cabo en la década de 1780, como lo demuestran las pinturas que ostentan firma y fecha, tenemos que la serie de Nepomuceno para la parroquia josefina es la más antigua que se le conoce, pues la que realizó para la Catedral de Puebla data de 1790, mientras que la de la capilla del santo en el templo de la Concordia es de 1792 y la de santo Domingo de Puebla presenta la tardía fecha de 1808. Para realizar los lienzos Zendejas se basó en la serie de grabados que hizo Johann Andreas Pfeffel en 1730, y que ilustran la *Vita S. Joannis Nepomuceni sigili sacramentalis protomartyris* que escribió el jesuita Bohuslao Balbino.<sup>821</sup> Cabe destacar que las mencionadas estampas presentan tarjas en forma de rocallas, por lo cual no sería de extrañar que hubieran sido tomadas como inspiración por Zendejas para el diseño de los enmarcamientos retablisticos, si es que esta hipótesis –antes desarrollada– fuera cierta.

La obra con la que comienza cronológicamente esta serie presenta a san Juan Nepomuceno en plena labor de prédica (**Img. 224**), una escena que no es comúnmente representada en los ciclos del santo pero que proviene de la lámina 19 de la mencionada obra de Balbino (**Img. 225**). Su inclusión puede obedecer a los intereses propios de José Atanasio Díaz y Tirado, quien al parecer gustó de esta labor y adquirió fama por ella. Baste recordar que dos de sus sermones llegaron a la imprenta y que también se encargó de dar el que inauguró la Casa de Ejercicios de la misma parroquia de san José, como se abordará más adelante. La proyección del sacerdote en la figura de Nepomuceno como ejemplo del buen

---

<sup>820</sup> Neff, “La escuela de Cora”, 185.

<sup>821</sup> La relación entre las diferentes series de san Juan Nepomuceno y los grabados de Balbino ya ha sido expuesta por Jaime Cuadriello, “El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno”, en *Pintado en México. 1700-1790. Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex-LACMA, 2017), 472.

clérigo debió conminarlo a seleccionar esta escena, recordando una de las actividades sacerdotales en las que debió haber puesto mayor ahínco el doctor Tirado. En las biografías de san Juan Nepomuceno se hace mención de sus excelentes labores de prédica. Para este análisis resulta particularmente interesante la hagiografía que de él hiciera César Calino y que tradujo el famoso jesuita Javier Clavijero con el título de *Compendio de la vida, muerte y milagros de san Juan Nepomuceno*, publicado en la imprenta de san Ildefonso en México en el año de 1762. En dicho opúsculo se menciona lo siguiente:

Ya sacerdote se aplicó con todo el espíritu al ministerio de la Predicación; con su zelo templado con la dulzura, con sus instrucciones fortalecidas con sus ejemplos, y con sus discursos no vanos, y afectados, sino solidos, claros y acomodados a la inteligencia del Pueblo ganaba los oyentes para si, y sus corazones para Dios.<sup>822</sup>

El relato continúa y menciona cómo san Juan Nepomuceno se hizo acreedor a una canojía en la Catedral de san Vito, gracias a sus dotes como predicador:

Juan Ocho de los Varones de Blassim, Arzobispo que era por entonces de Praga, deseó incesantemente tener este orador Apostólico en su Catedral de San Vito; a este fin con unánime consentimiento, y aplauso de los Capitulares confirió en ella a nuestro Juan una Canonjía, y le encargó el ministerio de anunciar por todo el año la palabra de Dios en aquel honroso púlpito. Después de haberlo rehusado varias veces con humildad, aceptó Juan finalmente el empleo. Ya no era bastante el templo para el gran concurso de oyentes: le escuchaban con singular gusto el Pueblo, los Magistrados, la Reyna, y aún el Rey, el cual, aunque abandonado a los vicios, por la eficacia de los Sermones, que oía, se movía a ejercer algunas obras de piedad, del mismo modo que Herodes con las exhortaciones del otro Juan.<sup>823</sup>

Gracias a sus dotes como predicador Nepomuceno había llegado al cabildo catedralicio de san Vito convirtiéndose en uno de sus canónigos ¿probablemente José Atanasio habría

---

<sup>822</sup> César Calino, (Francisco Xavier Clavijero, trad.), *Compendio de la vida, muerte y milagros de san Juan Nepomuceno* (México, Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de san Ildefonso, 1762), 3-4.

<sup>823</sup> Calino, *Compendio*, 4

perseguido la misma suerte? Por el momento sólo dejaré anotada esta hipótesis, a la que regresaré al final de este capítulo. Dentro de la versión que Zendejas hizo de esta escena, resalta cómo a través de una composición desordenada en la parte inferior, logró dar el aspecto de que, efectivamente, hay gran cantidad de gente conglomerada en la Catedral para oír al santo, ya investido como canónigo. Hombres y mujeres se encuentran divididos a la diestra y siniestra de san Juan, siendo el lado femenino el más próximo al espectador, donde se observan varias viudas y una mujer que junto a su hijo escucha atentamente al santo.

La siguiente escena es la de san Juan Nepomuceno confesando a la Reina Juana de Baviera (**Img. 226**) tomada de la estampa 10 de Babino (**Img. 227**). Esta escena es parte fundamental del relato ya que según la leyenda el rey Wenceslao de Praga sospechaba que su mujer le había sido infiel, como él públicamente lo había sido con ella, y buscando confirmar sus falsas ideas había buscado a Juan Nepomuceno, quien se desempeñaba como confesor de la consorte, para poder interrogarlo acerca de lo que ella le pudiera haber confiado en el sacramento. Dentro de esta escena resalta notablemente el confesionario de corte rococó en el que Zendejas imaginó al santo y a la reina, mueble que es muy similar al par de confesionarios que se encuentran a los lados del altar de los Reyes de la Catedral de Puebla. Cabe destacar que esta escena la repitió más o menos con la misma composición, únicamente adaptándola a las dimensiones del espacio, en las tres series de la Catedral, la Concordia y Santo Domingo. Dos antecedentes regionales de esta obra se pueden observar en el cuadro de san Juan Nepomuceno que hizo José Joaquín Magón, maestro de Zendejas, para la Parroquia de la Santa Cruz, donde en segundo plano aparece la escena de la confesión. También se observa en el retablo pintado que del santo hizo en 1764 el pintor Miguel del Castillo para el Templo de Santa María Tonantzintla.

En sentido cronológico continúa el lienzo de san Juan Nepomuceno encarcelado por el rey (**Img. 228**) escena que no fue grabada por Pfeffel en la obra de Babino. Esta es narrada en el mencionado *Compendio de la vida, muerte y milagros*, de la siguiente forma:

Dio orden a sus Guardias de que al punto encerrasen a Juan en una de las más horribles cárceles destinadas para el depósito de los malhechores más infames. No ha quedado memoria del tiempo que se estuvo sepultado entre los horrores de

aquellas tinieblas, y entre las contumelias de aquellos Ministros; pero sabeos que no fue muy corto, puesto que el Rey ya con el horror de la cárcel, ya con el hambre, ya con obligarle a tolerar insufribles penas pretendió vencer la insuperable constancia de Juan. En el tiempo que se mantuvo Juan en la cárcel el Alcalde le exhortaba diariamente a que se libertase de aquellas angustias condescendiendo a las instancias del Rey: porque se no hacerlo así terminaría su vida infeliz en la prisión.<sup>824</sup>

En esta versión de la escena de la cárcel, Zendejas optó por fortalecer el contenido narrativo y colocó junto al rey Wenceslao la figura del alcalde de Praga, tratando de persuadir al santo de romper el secreto de confesión. También resulta de sumo interés cómo es que el pintor ideó la figura del monarca como un hombre con sobrepeso, de aspecto poco agraciado y gesto desagradable, exteriorizando con ello la maldad que se le achaca al regente. La siguiente escena refiere el martirio de san Juan Nepomuceno con las hachas de fuego (**Img. 229**), tomado de la lámina 16 de Babino (**Img. 230**) y relatado en la mencionada biografía de la siguiente manera:

Entregó a Juan en manos del Verdugo, y le ordenó que desnudo lo extendiese en la catasta, y emplease en afligirle el más doloroso de todos los tormentos, que es el fuego. Se le dio este martirio al constantísimo Santo con hachan encendidas, y aplicadas por largo espacio de tiempo, ya a una, ya a otra parte de su débil Cuerpo; pero a proporción de la debilidad del cuerpo era la fortaleza del espíritu. Tan prolongado, y horrible martirio no pudo sacar otra palabra de sus labios, que los amables, y sagrados nombres de Jesús, y María, que con suavidad del ánimo, y del semblante dulcemente invocaba.<sup>825</sup>

El dramatismo de la escena fue captado correctamente por Zendejas en este reducido lienzo, ya que la serenidad que muestra el rostro del santo contrasta notablemente con la expresión desenfrenada de los esbirros que queman con hachas las axilas de Nepomuceno, recordando la cara de estos personajes a las que Zendejas empleaba para los verdugos de Cristo en los pasajes de la pasión de Cristo. Finalmente en el espacio del sagrario se encuentra una pequeña

---

<sup>824</sup> Calino, *Compendio*, 9.

<sup>825</sup> Calino, *Compendio*, 11.

pintura que muestra el hallazgo del cadáver de san Juan Nepomuceno en el río Moldavia (**Img. 231**) tomada del grabado 23 de Balbino (**Img. 232**), y narrada de la siguiente forma:

Mientras el Sagrado Cadáver se dejaba llevar de la corriente de las aguas, apareció una prodigiosa procesión de resplandecientes antorchas, que haciéndole noble cortejo le tributaban aquellas honras, que no podía entonces recibir de los hombres. Así le acompañaron unas en figura de hachas encendidas, y otras en forma de brillantes estrellas, hasta que detenido el precioso depósito en una basa del río, suspendieron ellas también su curso para formarle por todo lo restante de la noche una corona. Al día siguiente contra la naturaleza de la estación, y del río, se dejó ver tan seco el Moldavia que pasaban cuantos querían a pie enjuto de una a otra ribera; las dos noches inmediatas aparecieron las mismas hachas, y estrellas, y fue tan grande, y tan constante su esplendor, que se hicieron observar en toda aquella Corte.<sup>826</sup>

La escena del hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno, junto a la de la confesión de la reina y el martirio de las hachas, se volvió parte fundamental en los cuadros de la vida del santo, pues prácticamente siempre contienen dichos pasajes. Zendejas pintó este momento más o menos con la misma composición en las cuatro series que hizo del santo, siendo sumamente notable la versión que hizo para la Catedral de Puebla, una de sus más bellas, delicadas y acabadas obras: el lienzo de san José pareciera como un primer ejercicio que le permitió posteriormente plasmar con una pincelada fina y gran uso del color la versión catedralicia (**Img. 232 b**).

La narración de la vida del santo debió ser fundamental para propagar su devoción, como presumiblemente buscaba el párroco José Atanasio Tirado, pues gracias a las pinturas la gente podía conocer de manera más didáctica la vida de un santo que no tenía tanto tiempo de haber ingresado al santoral novohispano, esto al tiempo que las imágenes exaltaban sus virtudes y con ello el ejemplo que daba a los fieles. Finalmente, hay que entender que la devoción a san Juan Nepomuceno insertaba al párroco dentro del círculo del alto clero que

---

<sup>826</sup> Calino, *Compendio*, 19.

pregonaba abiertamente su afecto al santo, logrando a través de la difusión abierta y visible del culto una cohesión con los grupos sociales que abanderaban a Nepomuceno como ejemplo de sacerdote, entre ellos el mismo cabildo catedralicio, quien unos años después mandaría a hacer un retablo al santo (con escenas muy parecidas) dentro de la Catedral, encargando a Zendejas la importante y preciada labor.

### *5.2.1 La cofradía del señor San José*

Las fechas en que se instituyó esta corporación dentro del templo de san José, patrono de la cofradía, resultan inciertas. Sin embargo, debió crearse a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, puesto que para el año de 1634 el papa Urbano VIII ya había expedido un breve a favor de la cofradía. El mencionado documento reconoce la existencia de la corporación josefina, dentro de la ciudad que proclamó al santo como su patrono contra “rayos y tempestades del cielo que casi continuamente hacen grande daño amenazando a las casas y los vecinos, arruinando fábricas e iglesias y a muchos animales con grandísimo daño y terror de aquel pueblo”, mencionándose que la cofradía estaba constituida por personas, sin mencionar calidad u oficio en específico, que efectuaban obras piadosas con el fin de librarse de los mencionados fenómenos naturales. El fin de este breve era otorgar el permiso para que se bendijeran palmas, ramos de Olivo y pequeños panes el día de san José, sin utilizar el rito del Domingo de Ramos.<sup>827</sup> La bendición del día de san José parece haber sido importante durante la época virreinal, puesto que en el archivo de la parroquia se conservan varias referencias en torno a él, incluso un manuscrito del siglo XVIII decorado bellamente con rocallas y ángeles, en donde está transcrito el ceremonial para la aspersion.

Para el año de 1718 está fechado el siguiente documento de la cofradía, consistente en otro breve romano, esta vez dictado por Clemente XI, en el cual se asientan las ordenanzas otorgadas a la cofradía, misma que para ese entonces ya buscaba ser instituida canónicamente. Para esta época ya se deja establecido que la conformaban los “modernos oficiales y hermanos” carpinteros, mencionándose que en otras ciudades del reino el dicho

---

<sup>827</sup> “Breve de Urbano VIII”, Archivo Parroquial del Señor San José (APSSJ), sección disciplinar, serie cofradías, caja 142.

gremio ya había fundado cofradías bajo la tutela del santo. La documentación hasta ahora encontrada no permite esclarecer si desde 1634 la cofradía estaba mayoritariamente conformada por carpinteros o si el gremio decidió tomarla por propia en una fecha más tardía. Sin embargo, es claro que en el siglo XVIII ya estaban congregados bajo la figura del santo, siguiendo una tradición que estaba esparcida por varios lugares de la Nueva España, como lo menciona el breve papal.

Las ordenanzas de la cofradía mencionan que el primero de enero se debían congregarse los miembros de la cofradía acompañados por el cura beneficiado del templo con el fin de elegir nuevos oficiales, distribuir los ejercicios y pedir las cuentas de las limosnas. Esta reunión anual era obligatoria, castigándose la falta con la donación de una onza de plata o media libra de cera. Aparte de esta reunión, el breve permite que se reunieran otras veces al año y cuando ocurriera “algún negocio grave”, teniendo derecho a participar en dichos encuentros tanto los mayordomos como el capellán y el párroco del templo. Estas ordenanzas permiten vislumbrar la cercanía que en el último cuarto del siglo XVIII y principios del siglo XIX debió haber tenido José Atanasio Días y Tirado, en su papel de párroco de san José, con la mencionada cofradía, permitiéndole dichas normativas un papel activo dentro de la corporación de carpinteros, con quienes debió trabajar para algunas de las obras de embellecimiento del templo y del retablo que aparentemente tenía la cofradía en una de las naves del templo, a este punto regresaré más adelante.

Otros de las normas asentadas en las ordenanzas establecen que la cofradía debía constituirse por dos mayordomos y seis diputados; que se debían llevar dos libros en los que se asentaran los nombres de los cofrades y otro más en donde se anotaran capítulos, limosnas y elecciones; que debían de tener un estandarte con las insignias de san José, el cual debía colocarse junto a la imagen del santo y con “aparato de cera competente” en las fiestas del patriarca y del Santísimo Sacramento. El breve también permite que personas de otro género se pudieran aceptar dentro de la cofradía, ya que san José era patrono de Puebla y de la Nueva

España; igual se establece el compromiso de que los albañiles y carpinteros se comprometían a donar dos onzas de plata por cada trabajo que recibieran.<sup>828</sup>

Dentro de las obras materiales emprendidas por la cofradía, sobresale notablemente la singular idea de construir un camarín al santo, ejecutada el año de 1736. Gracias a la iniciativa de Nicolás Toledo y de Antonio Álvarez, mayordomos y tesoreros de la cofradía, se otorgó por parte de la cofradía de Jesús Nazareno el terreno necesario para construir el mencionado camarín, pagándose 200 pesos por el espacio. La edificación de dicho espacio obedeció principalmente a razones de decoro, pues según el licenciado Diego del Castillo, mayordomo de la fábrica espiritual y material de san José, muchas veces se bajaba de su tabernáculo a la venerada escultura de san José con mecate, metiendo al Santísimo Sacramento por detrás del retablo y “entre las arañas”. El ansiado camarín, propio del trato cortesano que se otorga al monarca se edificó en forma ochavada, y junto a él también se construyó una nueva sacristía “más capaz e iluminada”, para la cual la cofradía de Jesús destinó 400 pesos, mientras que la de san José 200, puesto “que para las dos imágenes les consigue utilidad”. La documentación en torno a la construcción del camarín y la sacristía permite ver cómo podía operar la gestión y creación de una obra material dentro de la parroquia: algunas veces debieron ser iniciativa de miembros de la cofradía, mientras que otras tantas ocasiones fue intención del párroco, quién ideaba la empresa y buscaba ayuda de las corporaciones establecidas dentro del templo, mismas que también se verían beneficiadas con las obras. En el caso del camarín aparentemente fue idea del presbítero Diego del Castillo, quien buscó ayuda de la cofradía de carpinteros del señor san José, pues ellos estaban bajo el patrocinio del santo al que de le dedicaría el nuevo espacio a edificar.<sup>829</sup>

---

<sup>828</sup> “Ordenanzas de la cofradía del gremio de carpinteros otorgadas por el papa Clemente XI”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 142.

<sup>829</sup> “Testimonio del acuerdo de esta nobilísima ciudad de los ángeles de el sitio en que está labrada la capilla de la soberana imagen de Jesús Nazareno y el convenio entre esta cofradía con la fábrica espiritual y material del señor san José y sus mayordomos los carpinteros para fabricar un camarín al señor san José. 1736”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 142.

Dentro de las funciones especiales que celebraba la cofradía de carpinteros se encontraba la del tránsito del señor san José.<sup>830</sup> Por dicha razón planteo que el retablo lateral del templo consagrado a dicho pasaje de la vida del santo debió haber sido ejecutado a devoción de los mencionados carpinteros, ocupándose tanto como espacio corporativo como lugar para las funciones litúrgicas propias de la celebración del tránsito. Dentro de las mencionadas ordenanzas de la cofradía el tema de la muerte era fundamental: si algún miembro se enfermaba, era obligación visitarlo, darle asistencia y cuidarlo. De igual forma, si un cofrade fallecía, se mandaba ir a su casa y repartir seis ceras, llevándolas prendidas en el camino que iba de su casa al templo donde fuera a enterrar, ofreciéndose tres misas de difunto en el altar de san José, fundado para el sufragio de ánimas. Asimismo, cada año en uno de los días de la infraoctava de fieles difuntos el 2 de noviembre, se debía celebrar una misa cantada “con vigilia, elevación de tumba y doble de campana” para sufragio de todos los cofrades difuntos. Por esta función obligatoria para todos los cofrades, se debían de pagar al capellán y al párroco 5 onzas de plata.<sup>831</sup>

La vinculación de san José con la promesa de la buena muerte viene de la tradición de los evangelios apócrifos, en donde se cuenta que el patriarca tuvo la muerte más ejemplar y deseada de todas, pues fue asistida por Cristo y María en persona. La historia copta de José el carpintero, menciona que, en la muerte de su padre terrenal, Cristo lanzó la siguiente promesa:

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 las cédulas de sus pecados, para que no sufran ningún tormento, salvo la angustia de la muerte y el río de fuego que purifica toda alma ante mi Padre. Y, cuando un hombre pobre, no pudiendo hacer lo que yo he dicho, engendre un hijo y le llame José, para glorificar tu nombre, ni hambre, ni epidemia entrarán en su mansión, porque tu nombre estará allí.<sup>832</sup>

---

<sup>830</sup> “Libro de fábrica de la parroquia del señor san José” APSSJ, sección disciplinar, serie Fábrica/Escuela, caja 151.

<sup>831</sup> “Ordenanzas de la cofradía del gremio de carpinteros otorgadas por el papa Clemente XI”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 142.

<sup>832</sup> S/A, “Historia Copta de José el Carpintero”, *Evangelios apócrifos* (México: CONACULTA, 1991), 341.

Si bien no se puede asentar que los evangelios apócrifos fueron leídos en la Nueva España, lo cierto es que parte de estos relatos se integraron a las tradiciones piadosas, volviéndose parte de otros escritos, doctrinas y creencias. La promesa en torno a escribir, o divulgar, el tránsito de san José, logrando con ello obtener la buena muerte, podría ser la razón por la cual las cofradías y los cultos a este pasaje tuvieron tanto éxito en la Nueva España. Lo mismo pasa con la sentencia de Cristo en torno a las familias que tuvieran hijos bautizados con el nombre de José, puesto que para el siglo XVIII probablemente se convirtió en el nombre más común para varones y uno de los más frecuentes en mujeres.<sup>833</sup>

La devoción hacia el tránsito de san José aparentemente creció durante el siglo XVIII, razón por la cual tanto el párroco José Atanasio Díaz y Tirado y la cofradía de carpinteros de San José, debieron maquinar la idea de dedicar uno de los nuevos retablos de las bóvedas a dicho pasaje de la vida del santo. En la parte central de la máquina aurea se observa el bellísimo lienzo ejecutado por Zendejas y que representa devotamente el tránsito de san José (**Img. 233**). Para la realización del cuadro, el pintor retomó, por lo menos, dos versiones acerca del evento. La primera de ellas parece provenir de el mencionado relato de la *Historia copta de José el carpintero*, pues en ella se pueden encontrar detalles particulares del cuadro, como la presencia de san Miguel Arcángel, solicitada según la narración por el mismo José:

¡Oh, Dios, padre de toda misericordia y de toda carne, Dios de mi alma, de mi cuerpo y de mi espíritu, pues que los días de mi vida en este mundo se han cumplido, he aquí que yo te ruego, Señor Dios, envíes a mi al arcángel san Miguel, para que esté junto a mi hasta que mi pobre alma salga de mi cuerpo, sin dolor y sin turbación! Porque para todo hombre hay un gran temor que es la muerte: para el hombre y para todo animal doméstico, o para la bestia salvaje, o para el reptil, o para el pájaro, en una palabra, para toda criatura bajo el cielo, que posee un alma viviente, es un dolor y una aflicción esperar que su alma se separe de su cuerpo. Así pues, mi señor, que esté tu arcángel junto a mi hasta que mi alma se separe sin dolor mi cuerpo.<sup>834</sup>

---

<sup>833</sup> Un muestreo de eso se puede observarse en los libros de bautizos de la Parroquia del Señor San José.

<sup>834</sup> S/A, “Historia”, 333.

Posteriormente en otra parte del relato se menciona cómo Cristo solicitó la presencia de san Miguel y san Gabriel –probablemente el ángel que Zendejas pintó de rodillas viendo al santo– para acompañar a su padre en su último trance:

¡Oh padre mío, raíz de toda misericordia y de toda verdad! ¡Ojo que ves! ¡Oído que oyes! Escúchame a mi, que soy tu hijo querido, y que la imploro por mi padre José, rogando envíes un cortejo numeroso de ángeles, con Miguel, el dispensador de la verdad, y con Gabriel, el mensajero de la luz. Acompañen ellos el alma de mi padre José, hasta que haya pasado los siete círculos de las tinieblas.<sup>835</sup>

Gracias a esta referencia se entiende que la presencia de Miguel y de Gabriel, quienes tienen la función de acompañar el alma de san José al más allá. El príncipe de las milicias celestiales lleva la palma de la gloria, mientras que el ángel mensajero parece portar la vara florida que caracteriza a José, símbolo de su pureza y su elección como esposo de María. Por si el acompañamiento de Miguel y Gabriel no fueran suficientes, la muerte del santo se encuentra asistida por la virgen María y por Cristo, colocados en una posición muy similar a la referida en el evangelio copto, en palabras del propio Jesús:

Y, dirigiéndose al lugar en que José estaba acostado, lo encontró cuando los signos de la muerte acababan de manifestarse en él. Yo, ¡oh mis amigos! Me senté a su cabecera, y María, mi madre, a sus pies. El levantó los ojos hacia mi rostro. Y no pudo hablar, porque el momento de la muerte lo dominaba. Entonces alzó otra vez la vista, y lanzó un gemido. Yo sostuve sus manos y sus pies un largo trecho, mientras el me miraba y me imploraba, diciendo: no dejéis que me lleven.<sup>836</sup>

La extrema similitud entre la narración y lo plasmado en el cuadro hace pensar que de alguna forma Zendejas o Díaz y Tirado debieron haber conocido la narración y decidir tomarla como base tanto para la composición y la inclusión de personajes, como para el tono sentimental

---

<sup>835</sup> S/A, “Historia”, 338.

<sup>836</sup> S/A, “Historia”, 337.

del cuadro, acentuándolo aún más Zendejas con el detalle de Cristo no sólo tomando la mano de José, sino también besándola.<sup>837</sup>

En el extremo superior izquierdo sobresale una pequeña escena en la que un ángel señala a los patriarcas y profetas del antiguo testamento que ahí se congregan, la visión de una ciudad cubierta por un domo de cristal, representación de la Jerusalén celeste. Este detalle proviene de la *Mística ciudad de Dios*, donde sor María Jesús de Ágreda asienta lo siguiente:

Un día antes que muriese sucedió que, inflamado todo en el divino amor con estos beneficios, tuvo un éxtasis altísimo que le duró veinte y cuatro horas, conservándole el Señor las fuerzas y la vida por milagroso concurso; y en este grandioso rapto vio claramente la divina esencia y en ella se le manifestó sin velo ni rebozo lo que por la fe había creído, así de la divinidad incomprensible como del misterio de la encarnación y redención humana y de la Iglesia militante, con todos los sacramentos que a ella pertenecer, y la beatísima Trinidad le señaló y destinó por precursor de Cristo nuestro Salvador para los santos padres y profetas del limbo, y le mandó que les evangelizase de nuevo su redención y les previniese para esperar la ida y visita que les haría el mismo Señor para sacarlos de aquél seno de Abraham a la eterna felicidad y descanso.<sup>838</sup>

La difícil doctrina contenida dentro de la revelación de Ágreda fue hábilmente resuelta por Zendejas, al poner un grupo de personajes veterotestamentarios que devotamente obedecen a un ángel que indica observar una aurea ciudad, representación del cielo cubierto por un domo de cristal que impide su entrada, mismo que sería retirado gracias al sacrificio de Cristo en la cruz. El anuncio de esta promesa a los patriarcas le fue encargada a José por decisión de la misma Trinidad, representada por el Espíritu Santo y por Dios Padre, quien está en ademán de develar la misión al santo. La resolución visual de este pasaje, hecha de manera

---

<sup>837</sup> Dentro de la producción pictórica novohispana fue relativamente frecuente la representación de este tema. Para el caso de Puebla, una de las versiones más antiguas es la que está firmada por Diego de Borgraf (1618-1686) y que actualmente se resguarda en una colección particular. Cabe destacar que, aunque mantiene la presencia de los arcángeles, así como de Cristo y María en la cabecera y pies del moribundo, no muestra una relación tan afectiva entre <los personajes. Si bien puede haber fuentes grabadas que inspiraran a Zendejas, resulta claro que el tono emotivo de la obra proviene de la lectura directa de los textos de Ágreda.

<sup>838</sup> Sor María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios* (Quito: Editorial Divina Misericordia, s/f), 753.

sumamente original por el pintor, demuestra tanto su amplia cultura como el vasto repertorio de símbolos con los que contaba el autor de la obra para poder narrar a través de la imagen. Finalmente, en el cuadro sobresale la inclusión de detalles costumbristas de la época, como lo es la botella de cristal y el plato de talavera que se encuentran en la mesa enfrente de María. La inclusión de estos objetos obedece a la tradición pictórica poblana, aunque no es exclusiva de ella, pues se observa desde obras tempranas de Luis Berruecos.

Los cuadros laterales del retablo también aluden a otros dos patrocinios de san José. El de la izquierda representa la doctrina del patrocinio universal de san José (**Img. 234**), siendo una versión previa al gran cuadro del mismo tema que se encuentra en la parroquia y del cual he hablado anteriormente. La idea del patrocinio universal se finca en que Dios concedió como madre de los hombres a María y, por ende, a José como padre de todos ellos. Debido a esto las facultades y el patrocinio de san José es universal “así por las personas, a quien se dirige, como por los beneficios que alcanza del cielo, sin excepción”.<sup>839</sup> En el lienzo aquí analizado se observa a san José posado sobre un orbe. En la parte superior se presiden el Espíritu Santo y Dios Padre, este último también se posa en otro orbe, esta vez dorado, recordando con este detalle que Dios es padre celestial y José padre terrenal de Cristo, siendo émulo y representación humana del eterno padre.

En la parte de abajo se halla la representación de los cuatro continentes: Europa le ofrece una corona monárquica y América un corazón, cuestiones que ya se habían explicado anteriormente, mientras que Asia le muestra un espejo en el que se ve reflejado el nombre de José, probablemente aludiendo a que José ministro de Egipto (lugar que en parte se localiza en Asia), había sido reflejo del padre de Cristo, finalmente en segundo plano se divisa la representación de África con una venda en los ojos, tal vez mostrando que dicho continente todavía no conocía las ventajas del culto al santo. El cuadro alegórico tiene sentido gracias a las fuentes escritas, principalmente al referido José Ignacio Vallejo, quien citando a Patrigniani menciona lo siguiente:

---

<sup>839</sup> José Ignacio Vallejo, *Vida del Señor San José* (Cesena, Imprenta de Gregorio Biasini, 1779), 237.

Quiero decir, que la devoción del Sr. San José, (que es inseparable de su poderoso Patrocinio) no solo se ha extendido por toda la Europa centro de la religión, sino que también ha pasado a la África, a la Asia y a las Américas. Si vamos a la Turquía, allí hallaremos así griegos, como latinos insignes en la devoción a San José, atraídos de su intercesión y valimiento en el Cielo. Si entramos a las selvas incultas de la Nueva Francia, luego se nos pondrá delante un Iroqués, que tomando el nombre de José en el bautismo, fue el primer Cristiano de aquellos países. Si atravesando los mares arribamos a las ardientes arenas del Paraguay, encontraremos un gran número de aquella nueva Cristiandad, que se gloria de tener el nombre de José, y nos maravillaremos de la felicidad, con que el amor, la devoción, y el Patrocinio de este Santo, navegando el océano, ha ido a tomar posesión de aquellos pueblos infelices. Sigamos las misiones apostólicas de Tunquín, y arribaremos a unos puertos pacíficos por la protección del Esposo de la Madre de Dios, cuyo glorioso nombre tomó en el bautismo el primer cristiano de aquellas conquistas. Si queremos llegar a los países más remotos de las Indias, o sea al Oriente, o al Occidente, dará saltos de alegría el corazón, oyendo repetir continuamente, y por todas partes el amable nombre de José.<sup>840</sup>

El lienzo de la izquierda representa a la Sagrada Familia dentro del taller de san José (**Img. 235**). Mientras María vela el sueño del Niño Jesús, José está desbastando un tablón de madera colocada sobre una mesa de carpintero. La elección de este pasaje probablemente busca representar el tercer patrocinio de san José, el ejecutado directamente sobre los carpinteros, émulos de su profesión, quienes como ya se ha mencionado debieron haber costado el retablo.<sup>841</sup> Esta idea se ve apuntalada al observar la minuciosidad con que el pintor representó las herramientas de trabajo de san José. El detalle de carácter costumbrista, que como se ha visto es típico de Zendejas, buscaba generar una conexión visual y directa entre el taller de Nazareth y el de los carpinteros poblanos, establecidos bajo el altar de su patrono. Es así como el discurso inferior del retablo buscó representar los tres patrociniados más importantes que se le adjudicaban al santo: el patrocinio universal ejecutado por ser padre de Cristo y por

---

<sup>840</sup> Vallejo, *Vida*, 242.

<sup>841</sup> La idea de las representaciones del taller de san José vinculadas con el gremio de carpinteros está desarrollada en Jorge Luis Merlo Solorio, “Labrando en casa. Reflejos de cotidianidad en el ámbito divino. El Taller de Nazareth”, en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano* (México: UNAM, 2018), 85-97.

ende de la humanidad. El aplicado a la buena muerte que resulta fundamental para el retablo y el que existía sobre los carpinteros, colegas de profesión de José y quienes dedicaban ese retablo en su honor.

Finalmente, en la parte superior del retablo se observan otros dos pasajes de la vida del santo: el primero de ellos muestra a José hincado frente al Arca de la Alianza (**Img. 236**), ofreciéndole su bastón florido, símbolo de la castidad con la que vivió. Del otro lado se observa la representación de María y José pagando el tributo real que se exigió cuando acudieron al empadronamiento en Belén, poco tiempo antes de que naciera Cristo (**Img. 237**). Probablemente la elección de estos pasajes buscaba poner bajo la figura de José, el ejemplo que debían seguir los carpinteros como buenos cofrades del santo, pues en el primer cuadro se observa al patriarca en oración y ofreciendo a Dios sus virtudes, mientras que en el segundo se relata cómo el mismo José pagaba los tributos que le eran correspondientes, así como los cofrades tenían que pagar las limosnas y donaciones que demandaban las ordenanzas de su agrupación, entre ellas los dos reales que tributaban por cada trabajo que recibían. Esta estrategia discursiva pareciera idea propia de un cura, personaje que conocía de las dificultades propias de la recaudación de diezmos y otras contribuciones, por lo cual resulta lógico establecer que José Atanasio Díaz y Tirado fue quien propuso parte de la iconografía del retablo, idea que se refuerza por la repetición del tema del patrocinio universal de san José. A través del ejemplo del santo patriarca, los cofrades carpinteros ejecutaban las virtudes que su colega y patrono practicaba en los lienzos, conduciéndose con virtud, devoción y responsabilidad, todo ello gracias a los pagos que permitían la permanencia de la cofradía consagrada al celestial patriarca. Cabe destacar que la conducción de los fieles por el mencionado camino de bondad era tarea propia del cura de almas, por lo cual resulta lógico que estuviera involucrado en la construcción del discurso edificante que presenta el retablo.

### *5.2.2 La Archicofradía de Jesús Nazareno*

Aparentemente la antigua Archicofradía de Jesús Nazareno fue erigida desde 1609, fortaleciéndose gracias a la fama de milagrosa que adquirió su imagen titular (**Img. 238**). La historia de esta escultura se encuentra redactada en un pliego guardado en el archivo de san José, esta breve narración, como bien apunta el documento, proviene de otro escrito que para

ese entonces era conocido como *Cronología de Reyes de España y Virreyes de México* y que posteriormente se le dio el nombre de *Cronología de México*, escrito por Fray Juan de Villa Sánchez. Posteriormente, en 1835, fue publicado con el nombre de *Puebla Sagrada y Profana* con algunos agregados hechos por Francisco Javier de la Peña. En este documento se menciona que originalmente la imagen se encontraba en la casa de su escultor, quien vivía en la calle de san Pedro, cuando éste fue embargado por el Santo Oficio. El Cristo pasó a manos de un discípulo del mencionado maestro llamado Andrés Fernández de Andrade, quien originalmente lo depositó en el Templo de San Pedro, pero finalmente terminó en la Parroquia de San José, construyéndosele la pequeña capilla lateral que fue conocida como “Cañón dorado”, debido a su rica ornamentación.<sup>842</sup>

El culto a la imagen creció notablemente y el 3 de mayo de 1693 (día de la Santa Cruz) el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz colocó la primera piedra de la nueva capilla, fungiendo como su arquitecto el maestro Diego de la Sierra, quien el mismo año recibió de Sebastián Guevara, mayordomo de la cofradía de Jesús 343 pesos entregados de diferentes partidas para la edificación del recinto. Gracias al apoyo y las contribuciones de todos los gremios y vecinos de la ciudad, la capilla pudo dedicarse el día 16 de abril de 1706.<sup>843</sup> Esta fecha resulta sumamente emotiva, pues es la conmemoración de la primera fundación de la ciudad, justo en el mismo día, pero en 1690, se había dedicado la capilla del Rosario cuya imagen mariana también tuvo un papel crucial dentro de la geografía devocional poblana. Probablemente la elección de la fecha obedeció a que la ciudad se estaba fundando en sus dos cultos más importantes para la época, a los cuales les había construido magníficas capillas y quienes salían en procesión rogativa ante cualquier calamidad que azotara la ciudad: Nuestra Señora del Rosario y Jesús Nazareno.

Durante el siglo XVIII el culto siguió creciendo exponencialmente y ganando terreno como la imagen de mayor devoción en el obispado. Prueba de ello está en la descripción que de ella hizo el mencionado Villa Sánchez:

---

<sup>842</sup> “Origen de la milagrosa imagen de Jesús Nazareno que se venera en la parroquial de san José”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

<sup>843</sup> Fernández, “Historia de la Fundación”, 210-211.

Es de bulto de cuerpo entero, y de la altura más proporcionada, y perfecta de un hombre decente, para representar al más hermoso de los ojos de los hombres, el rostro aguileño, la frente espaciosa, la nariz seguido, los ojos hermosos y agradablemente llorosos como unos astros que aun brillan en eclipse de lágrimas, y de sangre, las mejillas no pálidas y con algunos hilos rojos que parecen correr de las heridas de las espinas, el semblante muestra tristeza y conserva majestad como si fuera informado de un espíritu afligido y atribulado, pero dominante de la misma aflicción sobre la pena, el movimiento corresponde a el acto de llevar la cruz, muestra el Sagrado bulto cargado pero no oprimido , imita en todo a la naturaleza pero con aquellas proporciones, y en aquel medio que prescriben las galanterías del Arte.<sup>844</sup>

La descripción visual de la imagen, en clave de hipotiposis o descripción vívida, navega entre las características físicas de la escultura y la emotividad que proyecta, dotándola en algunas partes de una humanidad que la convierte prácticamente en la materialización del mismo Cristo cargando la cruz. A pesar de que el mismo Villa Sánchez hizo descripciones de las otras imágenes veneradas en la ciudad, ninguna resulta tan elocuente y emotiva ni pretende tanta veracidad respecto a quien representa. Otra manifestación de la importancia del culto se puede encontrar en testimonios notariales de la época, como el documento de donación que hizo en 1722 María Moreno Rodríguez de unas arañas de cristal grandes con 16 mecheros cada una a favor de la imagen de Jesús Nazareno, con la condición de que no podían salir de su capilla ni vender, prestarse o empeñarse. Si se violaban estas condiciones dichas lámparas pasarían a la capilla de Nuestra Señora del Rosario en el convento de Santo Domingo, y si ahí sucediere lo mismo finalmente a la capilla de Nuestra Señora de la Soledad “en el barrio del Carmen”.<sup>845</sup> El legajo muestra claramente cómo estaba estratificado el panorama devocional de la primera mitad del siglo XVIII: la imagen de Jesús Nazareno dominaba francamente la ciudad, seguido por la imagen de Nuestra Señora del Rosario (inclusive como parte de la leyenda se dijo que ambas esculturas habían sido hechas por el mismo artista) y finalmente la imagen de la Virgen de la Soledad que para ese entonces empezaba a cobrar un culto importante gracias a la Santa Escuela de Cristo y a la mitra.

---

<sup>844</sup> “Origen de la milagrosa imagen de Jesús Nazareno que se venera en la parroquial de san José”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

<sup>845</sup> “Donación de un par de arañas de Cristal por parte de María Moreno Rodríguez”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

Gracias a la documentación de la cofradía se puede conocer el patrimonio con el que contaba, desde casas como la donada por el coronel de Benavides en el barrio de Analco, hasta otro tipo de preseas como los candiles de plata que donó doña Juana de Arce y Miranda (a quien como ya se ha visto, Zendejas hizo avalúo de su colección de pinturas) o las dotaciones que dejaron varios devotos para la celebración de algunas fiestas, como la que hizo José Pérez Salazar Méndez Mont (miembro de una de las familias más acaudaladas de Puebla) para el festejo de la Preciosa Sangre de Cristo. Gran parte de los ingresos también provenían de la donación de réditos de casas particulares, resaltando para la segunda mitad del siglo XVIII algunos tan altos como el cobro de 500 pesos a Francisco José del Parral por una hacienda de 250 pesos cobrados a José López de Herrera por una casa, igualmente hay otros menores como los 106 pesos por los de dos casas pequeñas.<sup>846</sup>

Los registros de la época permiten saber que otra parte de la economía de la cofradía se generaba gracias a las limosnas, especialmente las que se recogían en Cuaresma, Semana Santa y Pascua, tanto en la capilla, como en el campo y en la ciudad de México. También ingresaban desde conventos de la Angelópolis, como el de la Trinidad. Entre los gastos anuales o descargas que hacía la cofradía estaban el pago al maestro de capilla por sus servicios en las tandas de sermones, las tres horas, viernes de Dolores, el Jubileo circular, el novenario de Jesús y las fiestas de la ascensión. Estas últimas parecen haber tenido singular relevancia, puesto que para ellas se pagaba el “acarreo de trastes” y limpieza de la capilla, pues se ornamentaba de manera especial, igualmente hay registros de que en este día había gastos especiales de cera y de fuegos artificiales.<sup>847</sup> Si aparentemente la fiesta grande de Jesús Nazareno dentro de su capilla era el día de la Ascensión, la celebración más importante que involucraba a la cofradía era la Transfiguración de Cristo, probablemente buscando hacer parangón entre la revelación de la divinidad de Cristo a sus discípulos con la manifestación del mismo Jesús Nazareno a la ciudad angélica. En esta fecha la imagen salía en procesión a

---

<sup>846</sup> “Memoria de los papeles e instrumentos pertenecientes a la Archicofradía de Jesús Nazareno”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

<sup>847</sup> “Cuenta de cargo que presenta dn. Martín Francisco de Ysunza como mayordomo tesorero de la Archicofradía de Jesús Nazareno en loa años de 1768, 769, 770,771 y 772”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

la Catedral de Puebla, con este detalle nuevamente se reforzaba la relación tan particular que tenía la sede del obispado con la Parroquia de San José y con sus dos imágenes más célebres.

Es probable que el importante poder acumulado por la cofradía la llevó en algunos casos a rivalizar con la misma parroquia y sus autoridades. El año de 1732 el alférez don Ignacio López de Herrera, mayordomo de la cofradía de Jesús Nazareno, inició pleito debido a que en las constituciones de la cofradía se estipulaba que la parroquia tenía la obligación de otorgar los ornamentos necesarios para el culto divino en la capilla. Sin embargo, les prestaban los más “viejos e indecentes”, llegando a tal grado que en las fiestas del jubileo se tuvo que pedir prestada una capa pluvial al convento de santa Mónica. Se argumenta que la cofradía pagaba sus derechos de fábrica, de decimal, sepulturas, bóvedas y demás, por lo tanto, la capilla “debe vestirse y aderezarse de sus ornamentos” así como proveerla de cera, vino y hostias. Inclusive se dice que muchas de las alhajas propias de la capilla se prestaron en varias ocasiones al altar de san José y otras se habían depositado en la sacristía mayor del templo. Finalmente, se enuncia que el suelo de la capilla no lo había donado la parroquia y que tampoco esta había ayudado a su fábrica, puesto que se había construido gracias a la voluntad y donaciones de los vecinos y del obispado.<sup>848</sup> Este pleito da un ejemplo de los conflictos que naturalmente se debieron de suscitar dentro de los muros de la parroquia, más albergando a una institución de tanto peso como la Archicofradía de Jesús Nazareno.

El tema de los pagos de derechos a la parroquia permite establecer un nexo económico directo entre la cofradía y el cura beneficiado, que en los años en que pintó Zendejas dentro de la capilla fue José Atanasio Díaz y Tirado. La producción vinculada con la Archicofradía de Jesús Nazareno consta de dos grandes lienzos que cubren el muro superior de la entrada y el coro. Dos imágenes de profetas y una serie de cuadros de la vida de san Ignacio. El primer lienzo para analizar es el que cuelga a la entrada de la capilla (**Img. 239**). Este tiene formato de medio punto y está integrado por cuatro escenas, una superior de formato apaisado y tres más en la parte inferior compuestas en forma vertical. Cada una de estas narraciones se encuentra dividida por un marco pintado o fingido que simula una talla rococó.

---

<sup>848</sup> “Pleito de la Archicofradía de Jesús Nazareno con la parroquia de san José”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

Aparentemente el conjunto parece aludir en forma alegórica a la eucaristía como cuerpo de Cristo y alimento del cristiano, en una clave que se asemeja mucho a las fórmulas propias del sermón.

En la parte superior se observa la escena de la multiplicación de los panes y de los peces (**Img. 240**), milagro que repitió Jesús en dos momentos, según el evangelio de san Marcos. En ambas ocasiones Cristo había terminado largas sesiones de predica –una inclusive había durado tres días– y sintió compasión por la gente que lo había escuchado y que no tenía ni que comer. Para solventar el problema, preguntó a sus discípulos cuantos panes y peces tenían, en ambas ocasiones Cristo los multiplicó a través de “dar gracias, bendecir y repartir” los panes a los apóstoles,<sup>849</sup> mismas acciones que Cristo ejecutó en la última cena al instituir la eucaristía. Si bien Jesús había multiplicado los panes y los peces para saciar el hambre física, en la eucaristía ofreció su cuerpo (también en forma de pan) para alimentar espiritualmente al mundo cristiano y con ello multiplicar sus gracias. Esta lectura cobra aún más sentido si se observa que justo en la parte de atrás del muro donde cuelga esta escena, está un gran lienzo de la última cena.

En el extremo inferior izquierdo, se observa la escena en la que María Magdalena lavó los pies a Cristo (**Img. 241**), referida en el evangelio de san Lucas. Dicha narración cuenta cómo estando Jesús en casa de Simón el fariseo, llegó una mujer (tradicionalmente identificada con María Magdalena) que bañada en lágrimas llegó a lavar los pies de Cristo con sus cabellos. Al observar esto Simón argumentó que era una pecadora, a lo que Jesús respondió con una serie de alusiones al tratamiento y reverencia de su cuerpo, específicamente de la forma en la que con lágrimas había “regado” sus pies o a la forma en que los había besado.<sup>850</sup> Este pasaje puede estar vinculado a la eucaristía en un sentido de acudir con arrepentimiento y llanto a tributar el cuerpo de Cristo en busca de perdón y consuelo.

---

<sup>849</sup> Mc. 6: 34-44.

<sup>850</sup> Lc. 7: 36-50.

La siguiente imagen retrata el momento en el que Cristo se encontró con la Samaritana (**Img. 242**) y le solicitó que le diera de beber agua del pozo en el que estaba sentado, a lo cual la mujer le respondió que cómo siendo judío le pedía agua a ella. Después de un intercambio de palabras Cristo le dijo: “Cualesquiera que bebiere de esta agua, volverá a tener sed, más el que bebiere del agua que yo le daré, no tendrá sed jamás; sino que el agua que yo daré será en él una fuente de agua que salte para vida eterna”.<sup>851</sup> La idea del agua vivífica ofrecida por Cristo recuerda a la eucaristía por ser un alimento que, según el mismo cristianismo, alimenta el alma y conduce a la vida eterna. Finalmente, último pasaje representa cuando Cristo corrió a los mercaderes del templo (**Img. 243**), expulsando con un látigo a todos los que vendían ganado y a los cambistas de monedas. Como respuesta a este acto, los judíos le preguntaron “¿qué señal tienes para mostrarnos, ya que haces estas cosas?” a lo que Cristo respondió: “Derriben este templo y en tres días lo levantaré”. El mismo pasaje bíblico del evangelio de Juan menciona que Cristo se refería a su cuerpo como el templo que sería destruido en la cruz y restituido a la vida en tres días, gracias a la resurrección.<sup>852</sup> La alusión se vuelve clara al entender que la referencia al templo como su cuerpo se relaciona a la eucaristía gracias al efecto de la transustanciación, o la conversión del pan en verdadero cuerpo de Cristo.

Estas escenas sirven como una antesala al cuadro que también plasmó Zendejas el mismo año de 1784 y que está colocado justo en la parte trasera del mismo muro, el cual conforma parte del coro de la capilla (**Img. 244**). En la escena central se devela finalmente la escena de la Institución de la Eucaristía, tema angular al que alude el programa iconográfico conformado por los dos cuadros. El momento seleccionado fue justo cuando Cristo levanta el pan al tiempo de bendecirlo y eleva la mirada, rodeándolo se están los doce apóstoles atentos al acto, entre ellos Judas, quien acomoda melancólicamente su cabeza al tiempo de sostener las monedas, fruto de la venta de Cristo. En la parte baja hay un perro quien fieramente observa a un gato, colocado a los pies de Judas, con estos elementos el pintor quiso dar a entender la tensión entre la fidelidad de los apóstoles y la traición de Judas. Al lado izquierdo de esta escena se representó la comunión de la Virgen María otorgada por san Pedro, mientras que a la derecha están el dueño del cenáculo y un paje llevando un plato

---

<sup>851</sup> Jn. 5: 5-29.

<sup>852</sup> Jn. 2: 13-25.

de comida, justo atrás hay un rico mostrador con varias piezas de plata y oro. Este detalle nuevamente reafirma el gusto de Zendejas por colocar las escenas sacras dentro de locaciones de carácter costumbrista, haciendo sentir al espectador mucho más cercano al momento narrado, así como a sus personajes.

En la parte baja del lienzo hay dos escenas más que constituyen prefiguraciones veterotestamentarias de la eucaristía: la primera presenta a Melquisedec acompañado de Abraham, quien porta traje de militar por haber vencido a Codorlamor, ambos están hincados frente al pan y el vino –mismos alimentos que son usados en el sacramento eucarístico– que según la narración del Génesis le ofreció Melquisedec al guerrero recién triunfante.<sup>853</sup> Del otro lado se observa la figura del rey David hincado tocando el arpa ante el Arca de la Alianza, figura del sagrario donde se contiene el “pan de vida” que en el Antiguo Testamento había sido el maná y en la nueva ley, la eucaristía.

El intrincado programa iconográfico de carácter laudatorio comprende los dos lienzos que se hallan uno detrás del otro. Los primeros cuatro pasajes al exterior de la capilla llevan a través de la exégesis a observar la eucaristía o el cuerpo de Cristo como un pan que alimenta y se multiplica; al que se debe acudir y reverenciar en busca de consuelo; el que alimenta, da vida eterna y es inmortal. Estas imágenes del cuerpo vivo de Jesús parecen ser la antesala o entrada a la doctrina de la eucaristía y del pan transubstanciado en la carne y sangre de Cristo, sacramento instituido por el mismo en la última Cena y que estaba prefigurado en el Antiguo Testamento gracias a la ofrenda de Melquisedec y a la sacralidad del Arca de la Alianza, sagrario del maná como imagen del pan eucarístico. El complejo programa iconográfico pareciera utilizar los recursos propios de la exégesis y la retórica vinculados con la prédica, por lo cual es necesario pensar en que ambos lienzos fueron realizados por Zendejas bajo el diseño intelectual de un sacerdote que pudiera concatenar las escenas y darles un sentido de exaltación eucarística. Gracias a una inscripción colocada en la parte inferior del cuadro de la eucaristía, se sabe que fue costeadado por el capellán de la capilla, el bachiller José Mariano Márquez. Sin embargo, no debe descartarse que el mismo párroco José Atanasio pudiera

---

<sup>853</sup> Gn. 14:17-20.

haberse involucrado en la creación del programa, especialmente si tomamos en cuenta que era doctor en teología y un excelente predicador. La pertinencia de dicha empresa pictórica cobra relevancia si tomamos la capilla como un pulido sagrario donde la ciudad no sólo custodiaba a Cristo en el cuerpo eucarístico, sino también en imagen gracias a la talla de Jesús Nazareno, la fuente por excelencia de gracias y remedios para la Angelópolis.<sup>854</sup>

Otra de las obras que realizó Miguel Jerónimo Zendejas para la capilla de Jesús Nazareno son las pinturas que, aparentemente, fueron parte del programa iconográfico de un retablo en honor a San Ignacio, cuya pequeña escultura presidía la maquina aurea. Llama la atención esta empresa por haberse realizado el año de 1781, catorce años después de haber sido expulsada la Compañía de Jesús de los territorios hispánicos, siendo este el único ciclo pictórico ignaciano realizado en la época virreinal después del extrañamiento. Este elogio velado podía entenderse como una demostración de piedad al santo vinculada con los Ejercicios Espirituales, mismos que se siguieron desempeñando aún sin la permanencia de la orden que los había propagado. Hay que mencionar que desde 1784 se había fundado una Casa de Ejercicios Espirituales, de la cual se hablará más adelante, dentro de la misma parroquia. Aunque tendría lógica pensar que dicho conjunto pictórico perteneció a la casa o a la capilla que posteriormente se les cedería dentro del templo, se sabe por referencias documentales que fue realizado para este espacio, donde actualmente residen los lienzos.<sup>855</sup>

El primero de ellos retrata el momento en el que san Ignacio recibió la visita de san Pedro, príncipe de la Iglesia (**Img. 245**), cuando se encontraba herido a causa de la batalla que había sostenido en Pamplona. Justo en este momento tan importante es cuando se estaba gestando su conversión. Dentro de los hagiógrafos que narran el suceso se cuenta al padre Eusebio Nieremberg, quien en su *Vida del Patriarca san Ignacio de Loyola*, narra lo siguiente:

---

<sup>854</sup> Quisiera agradecer a Pablo Amador Marrero por su ayuda para la propuesta de lectura en torno a estos dos cuadros.

<sup>855</sup> Agradezco a Pablo Amador la noticia documental.

La primera visita que tuvo san Ignacio, fue de San Pedro, cuando estaba desahuciado por los Médicos, se le apareció este Santo Apóstol, y le sano milagrosamente; y no fue sin conveniencia este favor del cielo, que a quien había escogido Dios para defender su Iglesia y dilator su fe, viniese a curar el que fue su primera piedra, y Príncipe después de Cristo, Señal manifiesta de la protección, y la providencia que tiene San Pedro de su silla, solicitando la salud de quien la había de defender, y honrar, y sujetas muchos a ella, con especial voto de obediencia, en tiempo que se la negaban grandes Monarcas.<sup>856</sup>

En la obra se muestra a san Pedro descendiendo en una nube al cuarto del otrora Íñigo, quien se encuentra acostado sobre una cama con dosel. Las delicadas sabanas que lo cubren muestran la pierna herida del santo, resultado del cañonazo recibido en Pamplona. En la base de la cama una silla soporta un libro, elemento que recuerda la conversión de san Ignacio gracias a la lectura de la vida de los santos y al espíritu que en él alentó de querer imitarlos. Es muy probable que para hacer esta obra, Zendejas utilizara como referencia el óleo sobre tabla que Juan Rodríguez ejecutó con el mismo tema para la Catedral de Puebla el año de 1702, aunque el pintor poblano invirtió la composición y colocó a san Pedro al lado de san Ignacio y no frente a él, logrando con ello darle una mayor frontalidad al apóstol. Esta observación permite reforzar la importancia de los modelos catedralicios como referencia para otras obras realizadas para distintos espacios. La pertinencia de este cuadro se explica no solamente como un símbolo de arrepentimiento, sino también una vinculación de la figura de Loyola con el ministerio petrino, tan simbólico para el clero secular y específicamente para la figura del obispo. Hay que recordar que, como dice Nieremberg, este pasaje simboliza la elección del príncipe de los apóstoles para defender su iglesia, exaltando con ello el papel del santo frente al clero que en algún momento se había armado en contra de su orden.

En orden cronológico continúa el cuadro de *San Ignacio escribiendo los ejercicios espirituales* (**Img. 246**), desarrollada en el *locus* de la Cueva de Manresa, como lo asienta el padre Francisco García en su *Vida, virtudes y milagros de san Ignacio de Loyola*. En la

---

<sup>856</sup> José Eusebio Nieremberg, *Vida del patriarca san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús* (Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1631), 13 v.

versión pictórica se buscó ensalzar el papel de la Virgen María dentro de la creación de los ejercicios espirituales, como lo asentó García:

También la Santísima Virgen fue maestro de San Ignacio para escribir los ejercicios, como lo afirmaba el padre Laynez, y lo reveló la misma Virgen a una sierva suya, que deseaba recogerse a ellos, enviándole a decir con el Arcángel San Gabriel, que recibiría muy particular servicio de que hiciese lo que había pensado; porque le hacía saber, que ella era, y había sido Patrona, y Fundadora de aquellos santos Ejercicios de la Compañía, y había sido ayudadora, y como enseñadora del Santo Padre Ignacio, para que así se hicieses; y en esta razón había tenido en ella principio aquella Obra.<sup>857</sup>

La pintura muestra a san Ignacio de hinojos vistiendo un tosco sayal, con una mano sostiene una pluma mientras que con la otra parece cambiar la hoja de un libro que tiene anotado con letras grandes “Ejercicios Espirituales”. Junto a él se observan un cráneo y una disciplina cubierta de sangre, como si el santo la hubiera utilizado recientemente, estos objetos demuestran las penitencias que hizo el santo alejado en la Cueva de Manresa. En la parte superior se halla la Imagen de la Virgen sentada sobre las nubes, sosteniendo al Niño Jesús, quien a su vez porta un lirio de azucenas. Cabe destacar que dicho cuadro ya no se encuentra en la capilla, mudando su lugar a una de las naves de la parroquia de san José. Sin embargo, por el tema, formato y características plásticas resulta evidente que pertenecía al dicho conjunto.

La siguiente escena es la conocida como *Visión de la Storta* (**Img. 247**), cuando en el camino a Roma, acompañado por Pedro Fabro y Diego Laínez, paró en una pequeña ermita en la que tuvo la siguiente revelación:

Luego, arrebatado en un divino éxtasis, entre una grande claridad, y resplandor de Gloria, vio al Eterno Padre, que volviéndose a su hijo benditísimo, que estaba allí, cargado de una cruz muy pesada, le encomendó a Ignacio, y a sus compañeros, que para que los tuviese debajo de su amparo y protección, y los mirase como cosa

---

<sup>857</sup> Francisco García, *Vida, virtudes y milagros de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús* (Madrid: Imprenta de Gregorio Hermosilla, 1723), 64.

propia. Entonces el Benignísimo Jesús, volviendo los ojos a Ignacio, le dijo estas Palabras: os seré propicio en Roma. Con esto desapareció la visión, y Ignacio quedó combatido de varios afectos, de temor, y confianza, de confusión propia, y de amor de Jesús: parecía que aquella Cruz pesada, que traía Cristo sobre sus hombros, no había de cargar tanto sobre los hombros de Cristo, como sobre los suyos, y los de sus compañeros, y que esto había querido significar el Señor en venir cargado con la Cruz.<sup>858</sup>

En su versión pictórica, Zendejas colocó en un segundo plano una vista idealizada de Roma, donde probablemente se observa la cúpula de la basílica de san Pedro, así como al mencionado par de jesuitas contemplando la ciudad. En el plano más cercano Ignacio cae de hinojos con el corazón inflamado en caridad, esto frente a la visión de Dios Padre, el Espíritu Santo y Cristo cargando la cruz, quien con una de sus manos señala la ciudad eterna al tiempo de asegurarle a Ignacio “Ego Vobis Romae Propitius ero”, tal como se menciona en la narración. La imagen de Cristo resulta ser un retrato fiel de la escultura de Jesús Nazareno que se venera en san José, tanto en facciones como indumentaria, incluso portando la característica corona de espinas en forma de casco y el chorro de sangre que la imagen originalmente presentaba a la mitad de la frente, a causa de una espina enterrada. Con este gesto Zendejas colocó a Ignacio venerando al Nazareno poblano, acto pertinente si tomamos en cuenta que el lienzo se encuentra dentro de la misma capilla donde se venera la otrora famosa imagen.

Otro de los cuadros, lejos de representar una escena en particular de la vida del santo, muestra el intenso amor que Ignacio sentía por Cristo (**Img. 248**), el cual se le manifestó en diversas ocasiones a través de la inflamación del corazón. Uno de esos momentos es contado por García:

Mandáronle, últimamente, que explicase el primer mandamiento de la ley de Dios, que solía explicarle al Pueblo. Aquí fue donde Ignacio se excedió a sí mismo: porque pedirle que hablase de el amor de Dios, era pedir a Homero, que hablase de versos,

---

<sup>858</sup> García, *Vida*, 250.

o a Apeles de la Pintura; y así dijo tan altas cosas de como debía ser preferido Dios a todas las criaturas, y servido con toda el alma, vida, y corazón y lo dijo con tal fervor, y encendimiento de rostro, que no parecía salir palabras de su boca, sino fuego abrasador de el volcán de su corazón.<sup>859</sup>

En otra parte de su libro, el mismo autor también señala:

No usaba Ignacio de superlativos, porque ordinariamente están reñidos con la verdad, y era necesario valerse de ellas cuando hablaba de su amor para con Dios, repitiendo muchas veces en sus apuntamientos, que sentía amor intensísimo, y un ardor notabilísimo en todo el cuerpo, que le duraba días enteros Y aún confesaba, que le faltaban palabras para explicar los afectos ardientes de su corazón.<sup>860</sup>

Estas referencias ayudan a entender el cuadro que configuró Zendejas, en el cual muestra al santo en pleno éxtasis, con el corazón inflamado de amor frente al monograma o Dulce nombre de Jesús, generado también por celestiales llamas: Tras la imagen del santo se observa un ángel que porta un libro donde se lee el lema de la Compañía de Jesús “Ad maiorem Dei Gloriam”. Para reforzar el contenido del lienzo, el pintor colocó una inscripción saliendo de la boca del santo, la cual dice: “O Jesús, si todos te amaran”. El que esté escrito en español indica la necesidad de que este mensaje pudiera ser leído por la gente con ello poder entender el sentido del cuadro, ya que como he dicho, no representa un momento en específico de la vida del santo.

Una escena más muestra a Ignacio nuevamente hincado observando a Dios Padre dentro de un círculo que enuncia la presencia Trinitaria (**Img. 249**). La representación puede estar vinculada con las múltiples manifestaciones que acerca de este misterio tuvo el santo, ya que inclusive escribió un tratado acerca del dogma, esto sin haber estudiado antes. Uno de los pasajes que narran la relación de Ignacio con la Trinidad asienta lo siguiente:

---

<sup>859</sup> García, *Vida*, 145.

<sup>860</sup> García, *Vida*, 423.

Muchas veces estando fuera de sí, y levantado sobre sí, vio como en un espejo, el inefable misterio de la Santísima Trinidad, tres en personas y uno en la Esencia. El mismo Santo escribió por sí mismo en aquel su memorial, que le fue manifestado una vez, El mismo ser divino y la misma divina esencia. Y una vez pone a Dios por testigo de ello, diciendo así: Conocía, sentía, veía que en el hablar del Padre, en ver que era una persona de la Santísima Trinidad, me afectaba a amar a toda ella, cuanto más que las otras personas en ella esencialmente. Y al principio de su fervorosa conversión, siendo hombre sin letras, fue tan altamente ilustrado acerca del misterio de la Santísima Trinidad en la unidad de la esencia, Trinidad de personas, que compuso un profundo libro de este misterio, no teniendo entonces más ciencia, no enseñanza que la luz del Cielo, que la descubría con frecuentes revelaciones, y visiones maravillosas.<sup>861</sup>

La obra sigue lo aquí narrado, pues el santo observa la imagen de Dios Padre, como lo menciona Nieremberg, pero se encuentra dentro de la figura de un triángulo, representación de Dios uno y trino, queriendo mostrar con ello Zendejas la unicidad y a la vez la triple presencia que se enuncia en el dogma. Con la mano derecha Ignacio sostiene un libro, probablemente el tratado que escribió acerca de la Santísima Trinidad, mientras que del otro lado se observa un rayo que proviene de la figura de Dios y que recae en las representaciones de dos herejes, quienes son fulminados por la verdad del dogma, contribuyendo el santo a este propósito a través de su texto. La vestimenta sacerdotal de san Ignacio, quien porta los ornamentos como si ofreciera misa, se explica también en la narración de García, quien apuntó que muchas de las visiones que tenía en torno al misterio se dieron mientras oficiaba:

Añado lo que se lee en su Memorial, que las inteligencias de la Santísima Trinidad, que empezaban en la oración o en la Misa, solían renovarse después que salía por las calles.<sup>862</sup>

Finalmente, la última tela recuerda otra de las experiencias que Ignacio tuvo en Torr (**Img. 250**), cuando se le apareció el demonio y este lo ahuyentó con una vara:

---

<sup>861</sup> Nieremberg, *Vida*, 9 v.

<sup>862</sup> García, *Vida*, 449.

Aunque salió san Ignacio de Manresa, Allí se quedó su fama y veneración, que serán inmortales en los corazones piadosos de los Ciudadanos que han convertido en lugares Sagrados todos los que consagró el santo con su habitación y han dado mayor veneración a los sagrados donde estuvo. Uno de estos lugares es la Cruz, que llaman de Torr, que está camino Real de Barcelona, cerca del Convento de Santa Clara, de Religiosas de Santo Domingo. Aquí hacía oración el santo muchas veces; y una se le apareció el Demonio en figura de serpiente, y conociéndolo con luz Divina, le ahuyentó con el palo que en la mano traía, triunfando con tan flacas armas de enemigo tan poderoso.<sup>863</sup>

San Ignacio aparece junto a la mencionada Cruz de Torr, con una especie de macana o porra en la mano con la que está a punto de golpear a un par de demonios de los que sale fuego por la boca. En esta acción, el santo es ayudado por el Dulce Nombre de Jesús, quien lanza rayos fulminantes sobre el mal. Este detalle proviene de otro de los pasajes de la vida del santo, donde se dice que ahuyentaba al maligno invocando el nombre de Cristo:

Otras veces confesó el demonio, que Ignacio era el mayor enemigo que tenia en el mundo: pero ahora lo mostró, no sólo con palabras, sino también con obras, porque intento quitarle la vida. Vino estando el Santo durmiendo, y echole la mano a la garganta para apretársela, y que no pudiese pronunciar el nombre de Jesús, que era el arma con que se defendía de semejantes asaltos; no obstante, hacienda mucha fuerza, dijo: Jesús, con una gran voz, y al sonido de este poderoso nombre huyó el enemigo, y el quedó vencedor.<sup>864</sup>

Curiosamente esta misma escena fue grabada por el reconocido burilista poblano José de Nava, en la obra *La soledad Christiana, en que a luz del Cielo se consideran las eternas verdades. Según la idea de los Ejercicios Espirituales de mi Santo Padre Ignacio, por los que desean por ocho días retirarse a ellos*, escrito por José María Ignacio Genovesi y publicado en la imprenta de Pedro de la Rosa en 1791 (**Img. 251**). El hecho de que la obra

---

<sup>863</sup> García, *Vida*, 87.

<sup>864</sup> García, *Vida*, 284.

de Zendejas para la capilla pasara al grabado con el fin de servir como frontispicio a un libro de ejercicios espirituales, puede indicar que, efectivamente, el retablo se haya creado con el fin de invocar y recordar al insigne autor de los Ejercicios Espirituales, así como las virtudes y potencias que se reconocían en él, tales como su poder contra el maligno, su amor por Dios y su defensa de la religión. Este último punto había sido duramente cuestionado a la Compañía de Jesús después de su expulsión, llegando a calificárseles de heréticos, como lo prueban varios libelos. En ese sentido, pareciera que esta composición en específico buscara fungir como una imagen propagandística de la santidad de la orden (a través de la figura de su fundador) y como un alegato frente a las acusaciones que privaban sobre la extinta orden. Los cuadros fechados en 1781 parecen anticipar la creación de la Casa de Ejercicios Espirituales, siendo importante anticipar que para ese mismo año comenzaron las tandas para mujeres dentro de la misma capilla, cuestión que se abordará más adelante.

En cuanto a la colaboración entre Zendejas y Nava es necesario mencionar algunas líneas, aprovechando el hecho de que el lienzo de san Ignacio atacando al demonio demuestra que Zendejas debió ser quien dibujara la figura que posteriormente llevó Nava al grabado. Son sumamente conocidas dos de las colaboraciones firmadas por ambos artistas: las vistas de la Biblioteca Palafoxiana y al Silabario. Sin embargo, es probable que el trabajo en conjunto se halla extendido a otras obras que no forzosamente lo enuncien en la firma, esto debido a la semejanza en composición (tan formal como alegórica), así como por la fisonomía de algunos personajes que muestran los grabados de Nava. Como un ejemplo se puede citar la famosa serie de la vida de santa Rosa de Viterbo, consistente en 33 estampas buriladas por Nava cuya composición recuerda notablemente a las series de santos que hacía Zendejas, especialmente a la del beato Sebastián de Aparicio, por lo cual podría tratarse de una colaboración, aunque no esté enunciada a través de las firmas.

En la documentación de la parroquia de san José, existe testimonio de que la cofradía de Jesús Nazareno hizo en 1776 un pago Nava por realizar junto a Zendejas una plancha con la imagen del celebrado Cristo Nazareno:

Ciento quince pesos y cuatro tomines a D. José de Nava por los costos de las láminas de cobre en que se esculpió la imagen del señor, delineada por el maestro pintor D.

Miguel Zendejas y por la impresión de cuatro mil y ochocientas estampas de medio pliego y de a cuarta que hasta ahora se han esculpido para repartir inclusiva en dicha comunidad el costo del papel común y de marca, como todo consta.<sup>865</sup>

La estampa resultó bastante popular y reproducida, puesto que en el mismo libro de cargos y descargos aparecen otras dos referencias vinculadas a ella. La primera es un nuevo pago de 13 pesos con siete reales para que se tiraran 250 estampas de medio pliego y mil cien de un cuarto, la otra se refiere a los seis pesos que se le pagaron por la “retalla” de la plancha, es decir, estaba tan gastada por el uso que se le tuvo que pasar nuevamente el buril. El encargo involucrando a los dos célebres artistas demuestra la importancia de la obra, pues para ella se reunió al mejor pintor y al mejor grabador de Puebla, quienes se encargaban de la materialización visual de los discursos oficiales del obispado. Zendejas y Nava fueron los artistas seculares por excelencia, ambos dieron difusión visual a las ideas, cultos y preceptos de la Puebla de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

### 5.2.3 *La cofradía de los santos Crispín y Crispiniano*

Gracias a las referencias de Manuel Fernández de Echeverría y Veytia, se sabe que dentro de la parroquia de san José fundó cofradía el gremio de los zapateros bajo la tutela de los santos Crispín y Crispiniano, quienes también se dedicaron al mismo oficio.<sup>866</sup> Prácticamente casi ninguna información ha llegado acerca de esta asociación dentro del templo, más que algunas noticias sueltas, como una obligación de 200 pesos que hizo el maestro zapatero Miguel García a los santos Crispín y Crispiniano que finalmente fue absorbida por la archicofradía de Jesús Nazareno en 1736.<sup>867</sup> También se conoce que en algún momento ocuparon la capilla del Cañón dorado, cuando la desocupó la imagen de Jesús Nazareno. Sin embargo, por haber decaído mucho la asociación se le dio a la Santa Escuela de Cristo el año de 1772.<sup>868</sup> Este

---

<sup>865</sup> “Cuenta de cargo que presenta dn. Martín Francisco de Ysunza como mayordomo tesorero de la Archicofradía de Jesús Nazareno en loa años de 1768, 769, 770,771 y 772”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

<sup>866</sup> Fernández, *Historia de la Fundación*, 213.

<sup>867</sup> “Memoria de los papeles e instrumentos pertenecientes a la Archicofradía de Jesús Nazareno”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 143.

<sup>868</sup> Fernández, *Historia de la Fundación*, 213.

dato concuerda con otra escueta referencia localizada en el archivo parroquial, donde a mediados del siglo XVIII se asienta que antiguamente el día segundo de cada mes se cantaba una misa por la cofradía de zapateros, posteriormente se redujo a una misa sencilla y finalmente las celebraciones se anularon.<sup>869</sup>

La decadencia de la cofradía parece contrastar con la ejecución de un retablo a los santos, seguramente hacia finales del siglo XVIII. Probablemente dentro de la mala racha atravesada por la asociación todavía conservaban un lugar dentro del templo y por lo mismo fueron contemplados por el párroco Díaz y Tirado para mantener su espacio renovándolo con un nuevo retablo de acuerdo con el gusto de la época, incluyendo flamantes obras de Miguel Jerónimo Zendejas. Desafortunadamente no existe ningún tipo de documentación que nos permita saber el estado económico de la cofradía en esos momentos y que tanto pudieron involucrarse monetariamente con la ejecución del retablo, aunque probablemente su realización podría haber sido un aliciente para poder renovar el culto a los santos patronos de los zapateros, y con ello la cofradía. También valdría la pena plantear si hubo una negociación entre el gremio y José Atanasio para que se renovara la obra –a pesar de la situación económica de la corporación– esto en pos de la unidad artística y del proyecto de renovación ornamental liderado por el párroco.

La realización de los cuadros debió ser particularmente compleja para Zendejas, pues san Crispín y Crispiniano no fueron santos populares que contaran con una gran cantidad de representaciones que pudiera tomar como base compositiva. Para resolver el tema, el pintor utilizó los recursos que lo hicieron famoso: el buen manejo de gestualidad vinculada con las propuestas de Le Brun (como ya se ha analizado en Acatzingo), y la tipología de rostros idealizados que bien podían responder a la imagen de san José o de cualquier otro personaje barbado de edad joven. La fuente escrita que debió haber utilizado para imaginar y plasmar las escenas debió haber sido el *Flos Sanctorum* de Alonso Villegas, quien escuetamente relató la historia de los santos, concordando su narración por la propuesta por Zendejas en sus obras.

---

<sup>869</sup> “Libro de fábrica”, APSSJ, sección disciplinar, serie cofradías, caja 151.

La historia comienza mencionando que Crispín y Crispiniano partieron de Roma a Francia con la intención de evangelizar la zona. Con el fin de poder mantenerse de un oficio propio y no de las limosnas de quienes escuchaban su prédica, aprendieron el oficio de zapateros, que según el autor era oficio “honesto y quieto”. Curiosamente en el retablo se omitió representar a los santos dentro del taller, cuestión que sí hicieron los carpinteros para el caso de san José, como ya se ha visto anteriormente, en vez de eso decidieron enfocarse en la serie de martirios que recibieron al haber sido denunciados ante el gobernador Riciovaro, quien según la leyenda había sido colocado en ese puesto por los sanguinarios emperadores Diocleciano y Maximiano.

El primero de los tormentos representados es el momento en el que el par de santos fue mandado a azotar con varas (**Img. 252**). Posteriormente se les colocó cañas entre las uñas de los dedos y se les desolló con correas de cuero.<sup>870</sup> La versión pictórica de esta escena representa a uno de los santos de espaldas siendo flagelado y mostrando las costillas a carne viva, cual Cristo flagelado, mientras que el segundo de ellos aparece tirado en el piso y siendo desollado. Con una mayor crueldad, Zendejas imaginó la escena con el verdugo arrancando la piel de la espalda directamente con las manos. Cabe destacar que los verdugos presentan facciones zoomorfas, esto vinculado nuevamente con la fisonomía y los modelos propuestos por Charles Le Brun, quien retomando a los naturalistas mencionó que los seres humanos presentan rasgos físicos similares a los de algunos animales, con los cuales comparte cierto temperamento o inclinaciones.<sup>871</sup> En el caso de los esbirros, el colocado a la derecha presenta facciones similares a las de un cerdo (**Img 253**), mientras que el colocado a la izquierda guarda semejanza con un gato (**Img. 254**), ambos animales vinculados con el pecado.

El siguiente momento que se llevó a la imagen es cuando, según el mismo relato, después de haber sido flagelados y desollados, el gobernador decidió que se les ataran piedras de molino en el cuello y se les echara al helado río Ajona (**Img. 255**), con el fin de que el frío

---

<sup>870</sup> Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum. Vida, y hechos de Jesucristo, Dios y señor nuestro, y de todos los santos, de que reza la iglesia católica* (Barcelona: Imprenta de la viuda de Piferrer, 1787), 721.

<sup>871</sup> Charles Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones* (España: Casimiro, 2015), 85.

los atormentase y finalmente murieran ahogados en el agua, cuestión que no sucedió pues por intercesión divina fueron llevados a la rivera sanos y salvos. Justo este momento milagroso es el que pintó el artista, pues los santos se ven prácticamente de cuerpo completo y con el agua debajo de las rodillas. La expresión facial de ambos santos corresponde a la propuesta por Charles Le Brun para la veneración provocada por la fé (**Img. 256**), la cual es una variante de la veneración normal, la cual se resume en las siguientes condiciones:

[...] las cejas permanecerán bajas [...] Esta inclinación de las cejas y de la boca marcan la sumisión y el respeto que el alma siente por un objeto que considera que está por encima de ella. La pupila elevada parece marcar la elevación del objeto considerado, y que ella considera digna de veneración [...] Si la veneración viene provocada por un objeto por el que se tiene que sentir Fe, entonces todas las partes del rostro descenderán más profundamente que en la primera acción.<sup>872</sup>

El uso de la gestualidad refuerza la templanza de los mártires al tiempo que manifiesta el vínculo profundo que mantienen con Dios, mismo por el cual no expresan ningún tipo de dolor frente al tormento. La narración continúa cuando Riciovaro mandó a derretir plomo en un horno para meter en él a los futuros santos. Como esta narración resulta un poco más descriptiva y va de acuerdo con lo pintado por Zendejas (**Img. 257**), vale la pena transcribirla:

Hizo derretir plomo en un horno, y meter dentro a los Santos Mártires. Puestos allí, cantaban loores a Jesucristo. Saltó una gota de plomo, y dióle en un ojo a Riciovaro, y dejóle ciego de él, y no por eso cesó la dureza, antes mandó, que echasen pez, lardo, y oleo en el horno donde estaba el plomo derretido, para que fuesen abrasados los santos; más ellos sin sentir daño, levantaban la voz a Dios, confesándole poderoso para librarlos de semejantes tormentos, así bajó un ángel, que los sacó del fuego, lo cual visto el inicuo juez Riciovaro, arrebatado con furia infernal, de echó en el fuego, donde el que quitó a muchos mártires la vida en el fuego, fue ocasión para que por aquel medio volasen al Cielo, muriendo él también en fuego, y por semejante medio bajo su alma a los tormentos del infierno.<sup>873</sup>

---

<sup>872</sup> Le Brun, *Fisiognomía*, 63-64.

<sup>873</sup> Villegas, *Flos*, 721.

La escena captura el momento exacto en el que el ángel baja a liberar a Crispín y Crispiniano al tiempo que el gobernador en un arranque de furia, captado por Zendejas gracias a su espléndido y recurrente uso de la gestualidad, se arroja al fuego con tal de impedirlo. La expresión utilizada por Zendejas para este personaje corresponde con la que Le Brun llama “el terror” (**Img. 258**), descrita de la siguiente forma:

El terror, cuando es excesivo, hace que aquel que lo reciba mantenga las cejas muy elevadas por las mitas, y los músculos que producen este movimiento fuertemente marcados e hinchados, presionados unos contra otros, descendiendo sobre la nariz que debe aparecer retraída hacia arriba, al igual que los orificios nasales. Los ojos deben aparecer abiertos por completo, el párpado superior escondido bajo la ceja, el blanco de los ojos debe estar rodeado de rojo, la pupila debe parecer como perdida, situada más cerca de la zona baja del ojo que de la zona más alta, la parte baja de la pupila debe aparecer inflamada y lívida.<sup>874</sup>

Finalizando el ciclo, se retrató la muerte de los santos, decretando el Emperador Maximiano que fueran llevados al patíbulo para ser degollados (**Img. 259**);<sup>875</sup> como detalle final, Zendejas colocó un par de ángeles que portan unas palmas, símbolo del martirio y de la gloria, dando a entender con ello que con ese tormento finalmente habían merecido fallecer para ir al cielo. El esbirro que en primer plano da muerte a uno de los santos, también sigue pautas vinculadas con las *pasiones* de Le Brun, específicamente con la cólera (**Img. 260**), representada de esta manera:

Cuando la Cólera se hace dueña del alma, el que experimenta esta pasión tiene los ojos rojos y encendidos, la pupila extraviada y destellante, las cejas unas veces caídas, otras veces elevadas una contra otra [...] Los orificios nasales parecerán abiertos y dilatados, los labios pegados uno al otro sobresaliendo el labio inferior

---

<sup>874</sup> Le Brun, *Fisiognomía*, 67-68.

<sup>875</sup> Villegas, *Flos*, 722.

superior y dejando comisuras de la boca un poco abiertas, formando una sonrisa cruel y desdeñosa.<sup>876</sup>

Aunque no se pueda decir mucho más acerca de la cofradía de san Crispín y Crispiniano del gremio de zapateros, resulta interesante visibilizarla, pues esto demuestra que no solamente existían en el templo poderosas cofradías y asociaciones que podían de manera más holgada costear las obras de embellecimiento y ornamentación de sus espacios. La cofradía de zapateros aparentemente atravesaba por una crisis que la había hecho abandonar la capilla del Cañón Dorado e inclusive la misa cantada que mes con mes se ofrecía en honor a sus patronos, esta era la realidad de una asociación que distaba del bienestar que tenían tanto la cofradía de san José como la Archicofradía de Jesús Nazareno. A pesar de este panorama, fueron integrados dentro del proyecto de renovación del templo, teniendo la probabilidad de revivir el culto y la agrupación del gremio de zapateros.

#### *5.2.4 La Santa Escuela de Cristo*

En el capítulo que aborda Acatzingo y en particular de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, se habló acerca de la estructura y funcionamiento de las Santas Escuelas de Cristo. En el presente apartado retomaré el tema ahondando más acerca de la historia de esta institución en Puebla, puesto que en la Parroquia de San José existió una de estas congregaciones, dejando como testimonio de ello un libro que habla someramente acerca de estas piadosas fundaciones en el obispado angelopolitano. Se sabe que la primera Santa Escuela que se instituyó fue la ubicada dentro del templo de san Francisco de Puebla, siendo la segunda erección la que posteriormente se trasladaría a la parroquia de san José. Posteriormente abundaron las fundaciones dentro del obispado, creándose escuelas en el templo del Calvario (1724), la capilla de Nuestra señora de los Dolores en Acatzingo (1726), el templo de san Agustín (1736) en el templo de Guadalupe (1740), san Pedro Cholula (1746)

---

<sup>876</sup> Le Brun, *Fisiognomía*, 78.

y en varios conventos de religiosas como lo fueron santa Mónica, santa Rosa, santa Catarina, Capuchinas, la Soledad y santa Teresa.<sup>877</sup>

La historia particular de la Santa Escuela de la parroquia josefina comenzó en el vecino convento de san Juan de Dios, cuando el año de 1709 un grupo de 14 personas, entre las que se encontraban Antonio de Arocha, José Santelizes, Juan Miguel de Soria y don Antonio de Carmona, se juntaron con la intención de fundar una escuela en la capilla de Nuestra Señora del Destierro, dentro del atrio del mencionado templo juanino. La nueva fundación seguiría las mismas constituciones de escuela del templo de san Francisco, las cuales provenían de la de Madrid. En el documento donde se narra la historia de la escuela se menciona que los personajes que pretendían su erección “son de toda virtud y ejemplo, y la mayor parte sacerdotes, que con su ciencia, madurez y acuerdo regirían la santa Escuela con todo acierto”, con este garante se aprobó el proyecto, sin permitirles cambiar o innovar en ninguno de los estatutos, fundándose la nueva escuela el día de san José en 1709, con la presencia de la vieja escuela establecida en san Francisco.

Una década después la escuela se encontró incómoda dentro del espacio donde se había establecido, debido a que la reducida longitud de la capilla no permitía realizar los ejercicios de manera cabal. Antes de esta situación se buscó el permiso del mayordomo de fábrica de la parroquia de san José con el fin de trasladarse a alguno de los múltiples espacios del templo, ofreciéndoseles la capilla de Jesús Nazareno o la de santa Ana. Finalmente, el obispo Pedro Nogales Dávila aprobó, en 1719, que la escuela se mudara a la capilla de Jesús Nazareno, aunque los miembros ocuparon para sus juntas la capilla de santa Ana.<sup>878</sup> Cabe destacar que entre los personajes que figuran dentro de este movimiento se encuentre un José de Priego, mismo nombre que llevaba el pintor y también suegro de Miguel Jerónimo

---

<sup>877</sup> “Copia puntual de los más importante del libro primero de la Santa Escuela de Jesús Nazareno de la parroquial del Sr. San José de esta ciudad de los Ángeles. Su fundación, privilegios y aumentos desde el año de 1789 hasta este de 1786”, APSSJ, sección disciplinar, serie Escuela, caja 151.

<sup>878</sup> “Copia puntual de los más importante del libro primero de la Santa Escuela de Jesús Nazareno de la parroquial del Sr. San José de esta ciudad de los Ángeles. Su fundación, privilegios y aumentos desde el año de 1789 hasta este de 1786”, APSSJ, sección disciplinar, serie Escuela, caja 151.

Zendejas, aunque tampoco haya alguna prueba que permita establecer que son la misma persona o simplemente homónimos.

Entre las celebraciones particulares que tenía la institución dentro de la parroquia de san José, destacaba que todos los martes del año se “anduviera” el vía crucis con las estampas que servían para la *Via Sacra*. De igual forma, se pidió al obispo para que el jueves de la Ascensión, fiesta de Jesús Nazareno dentro de su capilla, así como en corpus y en la octava de la misma celebración, se pudiera descubrir en parte de la noche el Santísimo Sacramento. Gracias a los cómodos ingresos de la escuela (para el año de 1791 recibía el rédito de doce casas en renta),<sup>879</sup> se podían costear un gran número de celebraciones, siendo las ejecutadas anualmente las siguientes: tres misas en semana santa, la función del lavatorio en el jueves Santo, la fiesta de Nuestra Señora de la Luz, la del Sagrado Corazón de Jesús, las misas por la testamentaria de Joaquina Gutiérrez, la celebración a san Felipe Neri, la función de la preciosa sangre de Cristo y del Corpus, la del tránsito de a Virgen María, la de los santos desagravios y, finalmente, la de las benditas ánimas del purgatorio.<sup>880</sup> Vinculados con las celebraciones de la escuela, existen dos lienzos en el templo atribuibles a la mano de Zendejas y que probablemente el pintor realizó para dicho grupo.

El primero de ellos en una imagen de Nuestra Señora de la luz que actualmente se encuentra en la misma capilla de Jesús Nazareno (**Img. 261**). En la pintura de la Virgen se puede ver la impronta de José Joaquín Magón, uno de los maestros de Zendejas, especialmente en el rostro de perfil del ángel que sostiene el azafate con corazones y en algunos de los querubines que se encuentran flanqueando a María. Sin embargo, en otros detalles es perceptible la tipología propia de Zendejas, como en los pequeños ángeles que sostienen la corona o el que se encuentra en actitud de oración, los cuales ostentan el típico rostro con el que el pintor dotó a sus imágenes infantiles. La representación de la Virgen presenta el modelo expurgado a causa del IV Concilio Provincial Mexicano, especialmente

---

<sup>879</sup> “Copia puntual de los más importante del libro primero de la Santa Escuela de Jesús Nazareno de la parroquia del Sr. San José de esta ciudad de los Ángeles. Su fundación, privilegios y aumentos desde el año de 1789 hasta este de 1786”, APSSJ, sección disciplinar, serie Escuela, caja 151.

<sup>880</sup> “Partidas de gasto y recibo de la Santa Escuela de Jesús Nazareno, del sr. San José, 1798-1856” APSSJ, sección disciplinar, serie Escuela, caja 151.

las propuestas por el obispo Fabián y Fuero para el caso poblano,<sup>881</sup> pues María está dotada de una media luna y carece de la figura del pecador que originalmente rescataba de las fauces del Leviatán. En su lugar hay un ángel hincado a sus pies, mientras que ella sostiene un corazón. Seguramente esta nueva ortodoxia obedecía al apego que la escuela quería mostrar ante el obispado, que para ese entonces debió ser gobernado por Victoriano López Gonzalo, quien antes fuera secretario del mismo Fabián y Fuero. La fiesta de Nuestra Señora de la Luz se celebraba con un costo de 22 pesos,<sup>882</sup> los cuales provenían de una casa donada a la misma Virgen en el callejón de los indios.<sup>883</sup>

El otro lienzo representa el tránsito de la Virgen (**Img. 262**). En esta particular versión del tema se observa el cuerpo de María tendido sobre una cama constituida por rocallas similares a las que presentan los retablos. A su cabeza se observan las figuras de san Miguel, san Gabriel y san Rafael, venerando el cuerpo, mientras que al flanco izquierdo hacen lo mismo los Juan, Santiago y Pedro, seguidos por los demás apóstoles. En la parte superior están suspendidos en los cielos ángeles que tocan música celestial para recibir a María, pues según la madre de Ágreda entonaban los cánticos del rey Salomón.<sup>884</sup> Esta sonoridad se complementa con la de los pajarillos y aves colocadas en la columna del primer plano, y que simbolizan un tributo de la naturaleza a su reina. En un segundo plano se observa cómo Cristo descende de la diestra de Dios padre para recibir el alma de su madre, a un costado se presenta un grupo de santos que observa el espectáculo, entre ellos sobresalen san Juan el bautista, san Joaquín, santa Ana y san José, parientes de María, así como otro personaje que carga el Arca de la Alianza, prefiguración de la Virgen como recipiente de la divinidad.

La advocación de Nuestra Señora del Tránsito ostentaba el patrocinio sobre la fundación de la Santa Escuela, es por ello por lo que resultaba sumamente importante para la corporación. La conmemoración de la tutelar era obligatoria para todos los miembros y se

---

<sup>881</sup> Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 207), 14-15 y 82-84.

<sup>882</sup> “Partidas de gasto y recibo de la Santa Escuela de Jesús Nazareno, del sr. San José, 1798-1856”, APSSJ, sección disciplinar, serie Escuela, caja 151.

<sup>883</sup> “Copia puntual de los más importante del libro primero de la Santa Escuela de Jesús Nazareno de la parroquial del Sr. San José de esta ciudad de los Ángeles. Su fundación, privilegios y aumentos desde el año de 1789 hasta este de 1786”, APSSJ, sección disciplinar, serie Escuela, caja 151.

<sup>884</sup> Ágreda, *Mística*, 1463.

celebraba a expensas de los bienhechores con veinte misas que se aplicaban por la intención de los concurrentes.<sup>885</sup> El patrocinio de la Virgen del Tránsito resultaba sumamente pertinente para la doctrina enseñada en la Santa Escuela, especialmente con lo que atañe a la reflexión en torno a la muerte. Dentro de las prácticas que tenían los congregantes existía una llamada “Ejercicio de la muerte” que tenía como finalidad ayudar a los hermanos a estar “dispuestos y prevenidos para cuando les llame su Señor y Maestro”, pues “la principal profesión de los discípulos de esta Santa Escuela es vivir muertos al Siglo y solo vivir a Dios”. En un domingo señalado por el hermano obediencia, se reunían los hermanos, sorteándose el que debería meditar sobre su muerte durante los siguientes cuatro meses, dentro de los cuales debía confesarse y tomar la comunión como si fuera la última que recibiría en su vida. A su vez, sus hermanos ofrecían oraciones y actos de piedad por el alma de quien había resultado electo. El ejercicio terminaba con otra reunión en el oratorio, cuando el elegido se postraba frente al Cristo de la escuela y escuchaba una reflexión del hermano obediencia, al tiempo de ser cuestionado por el propósito de tener una vida santa. Finalmente entonaba el miserere y otras oraciones mientras dos hermanos lo “imprecaban” con jaculatorias y advertencias fervorosas, concluyendo cuando el hermano obediencia exclamaba “*Frater, surge, vade in pace et noli amplius peccare*”, procediéndose inmediatamente a realizar otro sorteo.<sup>886</sup>

Dentro de estas reflexiones en torno a la muerte se debió insertar la devoción a Nuestra Señora del Tránsito, patrona para obtener una buena muerte. Recordando que, aunque ese poder estaba más vinculado a san José, la festividad del tránsito del santo era festejada por la cofradía de los carpinteros, probablemente por ello la Santa Escuela decidió tomar el ejemplo de María. Como testimonio de aquella preocupación y de las prácticas de tan particular corporación, quedaron en el templo tanto el lienzo del tránsito como la escultura de la misma advocación que todavía se encuentra en uno de los altares laterales de la capilla de Jesús Nazareno.

### 5.2.5 La Casa de Ejercicios

---

<sup>885</sup> “Partidas de gasto y recibo de la Santa Escuela de Jesús Nazareno, del sr. San José, 1798-1856”, APSSJ, sección disciplinar, serie Escuela, caja 151.

<sup>886</sup> Labarga, *La Santa*, 56-57.

Una de las últimas construcciones que se edificaron dentro del conjunto arquitectónico de la Parroquia de San José, fue la Casa de Ejercicios Espirituales. Este tipo de espacios, contruidos para albergar a los ejercitantes que seguían las prácticas escritas por san Ignacio en Manresa, obedecían al ambiente de religiosidad piadosa y extremadamente penitencial que marcó a la Nueva España durante el siglo XVIII. Como lo menciona David Brading, es en esta época en la que se florecieron varias manifestaciones vinculadas con el sentido de la expiación, como lo son las misiones urbanas emprendidas por franciscanos y jesuitas, una mayor oración y meditación en torno a los pasajes de la pasión de Cristo, y la construcción de casas de ejercicios emprendidas por sacerdotes caracterizados por una profunda piedad interior, como es el caso de Luis Felipe Neri Alfaro en Atotonilco.<sup>887</sup>

Según las crónicas de este espacio, el año de 1781 se comenzó una tanda de ejercicios dedicada a las mujeres y en 1782 una de hombres. En el retiro ocurrido el día 3 de mayo, fiesta de la Santa Cruz, se decidió construir una casa para dicho fin, buscando la cooperación de bienhechores y de los ahí congregados. Los permisos para dicha empresa los gestionó la mencionada Santa Escuela de Cristo. Sin embargo, estos no fueron otorgados a pesar de que la propuesta se turnó dos veces al obispo Victoriano López Gonzalo, lográndose la autorización hasta que el mismo párroco José Atanasio Díaz y Tirado recurrió ante el prelado, quien según la crónica se “vio obligado” a aceptar la propuesta. Esta anotación da cabal prueba de que efectivamente el obispo tenía un gran aprecio por el párroco, mismo que le consiguió ascender de la parroquia de Tlatlauquitepec hasta el mejor curato de la ciudad, como lo era el de san José.

Al aprobarse la fundación se nombró primer director a Sebastián Núñez del Prado, colocándose la primera piedra en “la esquina que va de la capilla de indios a la Alameda” el 3 de diciembre de 1784, en la fiesta de san Francisco Xavier, quien fue nombrado patrono de esta institución. Dicha elección se debió al principal patrono de la Casa, el que con su caudal e influencia logró que se materializara el proyecto: el canónigo Andrés Xavier de Uriarte y Larrasquito, personaje que también fue retratado en la ya tan mencionada serie de colegiales

---

<sup>887</sup> Brading, “La devoción”, 26-35.

de san Ignacio atribuida a Miguel Jerónimo Zendejas (**Img. 263**). Nuevamente esta coincidencia muestra como desde principios de su carrera, el pintor estuvo relacionado con los personajes que posteriormente obtendrían cargos importantes dentro del obispado y que le generarían a Zendejas oportunidades de trabajo dentro de los espacios que ellos construyeron o promovieron.<sup>888</sup>

Larrasquito donó los réditos de una deuda que tenían con él José de Nava (tal vez el famoso grabador) y José Antonio de Nava por una casa que rentaban junto al hospital de san Roque. La deuda fue donada por el canónigo “en descuento de sus pecados”, estableciendo que con el dinero se mantuviera ocho días a los pobres que no tuvieran cómo colaborar para los alimentos que se consumían en la casa de ejercicios, nombrando administrador a José Atanasio Díaz y Tirado, quien aceptó el patronato de dicha obra pía. El párroco aceptó y propuso que la obra pía fuera nombrada como la tanda “de los pobres de san Francisco Xavier”. Dentro del documento se menciona que Andrés Xavier y José Atanasio se conocían de manera cercana, buscando el párroco tener atenciones con el canónigo; por ejemplo, propuso que el día de san Francisco Xavier se diera misa por él. Posteriormente Andrés Xavier aumentó el patrimonio de la obra pía, donando mil pesos, imponiendo con ello las siguientes condiciones: que dentro de las tandas que el patrocinaba sólo se aceptaran pobres, que fueran entre 25 y 35 ejercitantes por cada grupo de ejercicios, que también se diera alimento a las familias de los participantes que fueran de muy escasos recursos y que también se les compraran frazadas.<sup>889</sup>

El apoyo a la edificación se extendió notablemente, pues también costó los “tránsitos” o habitaciones que iban del número 21 al 29, con todo y sus puertas, mesas, camas o taburetes y sillas de espaldas. También construyó a sus expensas el refectorio con cuatro mesas para comer, enladrilló la capilla y la dotó de sacristía utilizando un cuarto que se encontraba detrás

---

<sup>888</sup> “Noticia de Retiros, Tandas, Sujetos y gastos, que se han efectuado en esta casa de Ejercicios en la Parroquial del Sr. Sn. José de esta ciudad de la Puebla desde el año de mil setecientos ochenta y uno hasta el de noventa y cuatro siguiendo su secuela desde henero de noventa y cinco”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

<sup>889</sup> “Donación, fundación y reconocimiento otorgada por el Sr. Dr. Dn. Andrés Xavier de Uriarte, Racionero de esta Santa Iglesia Catedral: Dn. José Dn. José Antonio de Nava a favor de la Casa de ejercicios nuevamente creada en la parroquial del Sr. Sn. José como dentro de expresa”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

del colateral mayor, mismo que se doró gracias al mismo canónigo. Otras donaciones que corrieron por parte de Larrasquito fueron:

El señor Uriarte dio dos candeleros de plata que le costaron cuarenta pesos. Otros dos ídem de menos de dos varas, dos arbotantes de metal blanco, un cáliz de plata pequeño, los misales antiguos. Y en su fallecimiento donó todo su oratorio, que consta de Ara, misal, otro Cáliz de plata cincelada y decorado, hostiario de plata, cajón de ornamentos con once ornamentos, Alba, ámitos, cíngulos, corporales, sobrepellices, purificadores, manteles, sobremanteles, palias de tisú, y ordinarios, cuya suma reconocerá como es en el Inventario de esta Sta. Casa que es donde se da noticia de todas las cosas con extensión. Ytem, un S.S. Francisco de Borja con vidriera.<sup>890</sup>

Su ayuda no se limitó sólo a cuestiones económicas, puesto que también consiguió más bienhechores como el canónigo Mateo de Arteaga, quien hizo una dotación a la casa por la cantidad de 400 pesos anuales. A pesar de que el mayor esfuerzo de la empresa fue absorbido por Larrasquito, la crónica también reconoce que fueron varios bienhechores los que ayudaron a la conclusión del proyecto:

No es menos semejante lo sucedido en el demás adorno que guarnese la Casa, pues la hermosura de los lienzos, y el Cancel, que adornan la Capilla, deja extáticos a los que con seriedad la dirigen. ¿Y esto de donde vino? Uno dio un lienzo, otro cooperó en otro, otros el otro, la mampara o cancel otro, el frontal otro, y así de lo demás, como custodia, copón, lienzos de los tránsitos y todo cuanto adorna la casa. Omitimos nombrar los sujetos bienhechores, que han depositado sus bienes en esta Santa Casa: por que nos parece acertado para no pisar los umbrales de la adulación, quitando la ocasión, que pueda introducir alguna vanagloria a su piedad.<sup>891</sup>

---

<sup>890</sup> “Noticia de Retiros, Tandas, Sujetos y gastos, que se han efectuado en esta casa de Ejercicios en la Parroquial del Sr. Sn. José de esta ciudad de la Puebla desde el año de mil setecientos ochenta y uno hasta el de noventa y cuatro siguiendo su secuela desde henero de noventa y cinco”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

<sup>891</sup> “Noticia de Retiros, Tandas, Sujetos y gastos, que se han efectuado en esta casa de Ejercicios en la Parroquial del Sr. Sn. José de esta ciudad de la Puebla desde el año de mil setecientos ochenta y uno hasta el de noventa y cuatro siguiendo su secuela desde henero de noventa y cinco”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

La capilla que se menciona frecuentemente en los testimonios de donación era la del Cañón Dorado, misma a la que se le hizo un retablo que presidía un lienzo con el tema de Cristo en la cárcel de Caifás. Gracias a los esfuerzos y las gestiones de José Atanasio y de Andrés Xavier, la construcción duró tan sólo 10 meses, aportando capital tanto los personajes mencionados como la gente más pobre; la casa se dedicó en noviembre de 1785 a los santos nombres de Jesús, José y María, dando el sermón inaugural el mismo José Atanasio Díaz y Tirado.<sup>892</sup>

En 1801 murió el primer director de la casa, Sebastián Núñez del Prado. Para poder reemplazarlo José Atanasio propuso a Manuel Munuera, idea que fue aprobada por el secretario y futuro obispo Ignacio Gonzáles del Campillo el año de 1802.<sup>893</sup> Manuel Munuera fue hijo del famoso capitán del regimiento de dragones Esteban Munuera, quien fue alcalde de la ciudad de Puebla los años de 1792 y 1793; justo este último año es cuando el patriarca de la familia debió encargarse a Miguel Jerónimo Zendejas los dos grandes cuadros de patrocinios donde se encuentra retratada toda su familia.

El más grande de ellos representa a la Virgen María, prototipo de fémina virtuosa, cubriendo bajo su manto a las numerosas mujeres de la familia Munuera (**Img. 264**). El otro lienzo (**Img. 265**), más reducido, muestra la figura del patriarca san José, modelo de padre celoso y hombre de gobierno, el cual acoge bajo su manto a los varones de la familia Munuera, encabezados por el mismo Esteban, quien a sus pies muestra el bastón de mando propio de su cargo como alcalde de la Angelópolis. Acompañándolo se encuentran sus tres hijos varones, uno vestido como civil, otro como colegial y finalmente el que se encuentra a su lado con túnica sacerdotal y breviario abierto, en ademán de dirigir las oraciones elevadas por la familia. Tanto por la edad como por la investidura eclesiástica es probable que este sea

---

<sup>892</sup> “Noticia de Retiros, Tandas, Sujetos y gastos, que se han efectuado en esta casa de Ejercicios en la Parroquial del Sr. Sn. José de esta ciudad de la Puebla desde el año de mil setecientos ochenta y uno hasta el de noventa y cuatro siguiendo su secuela desde henero de noventa y cinco”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

<sup>893</sup> “Nombramiento año de 1802. El Dor. D. José Atanasio Díaz y Tirado cura por su Majestad de la Parroquial del Smo. Patriarca Sor. San José de esta Ciudad a favor de el Prebo. Dn. Mariano Munuera y Rascón para lo que dentro de expresa”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

el retrato del director de la Casa de Ejercicios de san José. Nuevamente los círculos clientelares que estableció Zendejas quedan perfectamente bien limitados hacia un grupo que comprendía tanto canónigos, como párrocos y gente vinculada al poder eclesiástico y civil de Puebla, desempeñándose el artista como el pintor oficial que todos ellos compartían y empleaban para sus más importantes empresas.

La llegada de Munuera al puesto significó varias mejoras para la casa, pues durante su mandato se preocupó por continuar enriqueciendo y ornamentando la fundación. Dentro de los registros conservados, se tiene constancia que el año de 1804 pagó al “pintor López” (probablemente Manuel López Guerrero) la hechura de dos cristos y una virgen para los cuartos de la casa. En 1805 también hizo lo mismo con el maestro José Zacarías (quien es el mismo Zacarías Cora) por la hechura del Cristo que hizo para la capilla. Para 1806 se tiene el interesante dato del costo de 300 pesos que implicó el traer desde Roma el cuerpo de san Fiel Mártir, con urna y vestiduras bordadas. Este cuerpo relicario tuvo que quedarse en una iglesia de Veracruz hasta que finalmente “se calmaron los mares” y se pudo llevar a la Casa de Ejercicios. Todos estos registros muestran, nuevamente, los empeños puestos por los sacerdotes en cuanto a la dotación y ornamentación de estos espacios, vinculados con la piedad personal, pero también con los deseos de acenso en la carrera clerical y de prestigio social.<sup>894</sup>

Vinculados a la Casa de Ejercicios Espirituales, se conservan dos hermosos lienzos que por sus temas debieron ser parte de la ornamentación que tuvo en sus interiores. A pesar de no contar con firma visible, muestran el inconfundible estilo de Miguel Jerónimo Zendejas. El primero de ellos muestra a san Ignacio de Loyola en la cueva de Manresa escribiendo los ejercicios espirituales (**Img. 266**), siendo dictados por la virgen María, tal como se había mencionado anteriormente en la serie de la vida del santo. La diferencia estriba en que en un segundo plano se observa la entrada de los ejercitantes que son recibidos por Cristo, María y san Ignacio para entrar en la Casa de Ejercicios. Con esta alegoría se anticipaban los dones

---

<sup>894</sup> “Libros de cuentas de la casa de Ejercicios, administrada por don Andrés Munuera”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

que conllevaba la realización de las tandas, así como la experiencia de conversión que se vivía dentro de estos espacios.

La segunda obra (**Img. 267**) es una versión de la famosa sentencia expresada por Cristo en el evangelio de san Mateo: “el que quiera seguirme, que niegue de sí mismo, que cargue su cruz y me siga”. Como ha señalado Alejandro Hernández, este lienzo parece estar basado en la *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre san Ignacio*, escrita por Sebastián Izquierdo y publicado en 1675.<sup>895</sup> El libro se encuentra ornamentado con varias láminas que van exponiendo de forma alegórica los diferentes ejercicios propuestos. El sexto ejercicio, dedicado a “la conquista del reino de Cristo”, se acompaña de un grabado en el que un ángel muestra al espectador un camino de elevada pendiente recorrida por varios personajes, quienes cargan una cruz a cuestas. En dicho apartado, Izquierdo señala que Cristo no sólo vino a la tierra para redimir al género humano con su sangre, sino que también se encarnó para mostrar a los hombres el camino “por el desierto de esta vida al cielo prometido”; para llegar a tal punto, el alma tiene que “caminar en seguimiento con Cristo” e imitarlo para poder unirse con Dios.<sup>896</sup> Una de las escenas que invita al ejercitante a componer en su corazón es la siguiente:

Por el contrario considerare a Cristo N. S. en el campo de Jerusalén, que significa visión de paz, en un lugar humilde, con un rostro apacible y amoroso, y que con voz blanda, y suave, llama a todos sus cristianos, y les dice, que se esparzan por el mundo, y exhorten a todos a lo contrario que los demonios. Es a saber, al desprecio de las riquezas, y amor de la pobreza; al desprecio de las honras, y amor de los oprobios, y afrentas; y a la humildad del corazón, que de ahí se sigue: trayéndolos por estos tres escalones a las demás virtudes.<sup>897</sup>

El texto y el grabado fueron reinterpretados por Zendejas, obteniendo una composición novedosa que funde tanto la idea emular a Cristo cargando la cruz (como lo indica el

---

<sup>895</sup> Alejandro Hernández García, “Tradición de los Ejercicios espirituales de san Ignacio en Nueva España-México (1573-1929). Las casas de ejercicios de Puebla y México”, texto inédito.

<sup>896</sup> Sebastián Izquierdo, *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre san Ignacio* (Roma: Varese, 1675), 83-84.

<sup>897</sup> Izquierdo, “Práctica”, 87.

grabado), así como varios puntos de la doctrina de Izquierdo y otras premisas propias del contexto inmediato de la Casa de Ejercicios de san José, mostrando nuevamente en esta tarea su gran capacidad inventiva, mismo que lo hizo famoso.

En la obra aparece Cristo invitando a varios personajes que se han despojado de sus investiduras – símbolo de la vida del siglo– a recoger su cruz y emprender un camino en ascenso, el cual es señalado por la sangre que sale del costado del mismo Jesús, símbolo de que el sacrificio de Cristo marca el camino de la redención. Atrás de él se observan varios hombres que emulan a su maestro y toman la cruz al tiempo de recorrer el elevado monte. Entre dichas figuras sobresale –atrás de la figura de Cristo– el rostro de un hombre calvo y anciano, cuya identidad no es totalmente reconocible, pero que bien podría tratarse del mismo Zendejas, ya que su rostro corresponde a algunas de las características fisionómicas que el pintor muestra en algunos de sus retratos y autorretratos, cuestión de la que ya he hablado en el primer capítulo de la tesis. Si esta observación es cierta, Zendejas se representó siguiendo la doctrina de los ejercicios espirituales, lo cual resulta interesante contrastar con las listas de ejercitantes de 1788, en que se menciona dentro de los asistentes –de manera escueta– el nombre de “Miguel Jerónimo”, sin asentar sus apellidos.<sup>898</sup> Aunque no se pueda comprobar esta teoría, es necesario recordar el carácter piadoso que al pintor le conceden sus biógrafos, mismo que haría pensar en que pudo haber asistido a alguna de las tandas que se organizaban en la casa de ejercicios, ubicada a la vuelta de su casa y taller.

Regresando al cuadro, en la cúspide se observa a san Ignacio de Loyola en ademán de presentar a estos hombres o ejercitantes ante María, quien se encuentra acompañada por san Juan Evangelista y por san Pedro de hinojos frente a ella, probablemente recordando que, según sor María de Ágreda, el mismo príncipe de la iglesia se arrepintió ante María por haber negado a Cristo, marcando con ello un modelo de contrición para los congregantes que hacían ejercicios frente a estos cuadros.<sup>899</sup> En primer plano, justo antes de tomar su cruz y emprender

---

<sup>898</sup> “Noticia de Retiros, Tandas, Sujetos y gastos, que se han efectuado en esta casa de Ejercicios en la Parroquial del Sr. Sn. José de esta ciudad de la Puebla desde el año de mil setecientos ochenta y uno hasta el de noventa y cuatro siguiendo su secuela desde henero de noventa y cinco”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

<sup>899</sup> Ágreda, *Mística ciudad*, 1066-1067.

el camino hacia María, se encuentran los retratos de tres personajes que aparentemente son el canónigo Andrés Xavier de Larrasquito, el párroco José Atanasio Díaz y Tirado y el primer director de la casa, Sebastián Núñez del Prado. El primero de estos hombres presenta facciones idénticas al retrato de Larrasquito que se conserva en la serie de colegiales de san Ignacio, por lo cual no hay duda de su identidad. En cuanto a los otros dos personajes, la misma crónica de construcción de la casa da las pautas para la identificación:

En los tiempos del año de ochenta y cuatro Ntro. Sr. Con su infinita providencia tocó el corazón de nuestro muy amado patrono y protector el sr. Dr. Dn. Andrés Xavier de Uriarte canónigo que fue de esta Sta. Iglesia Catedral de esta Ciudad. Descubrimos en su so. un no sé qué de inclinación a esta Sta. Casa, que a la verdad, no podemos dudar el lo que Dios usó su corazón, porque según su anhelo y solicitud parece que el señor había dicho materialmente: Andrés, anda a mi casa y obra allí lo que mi voluntad te fuere avisando.\_Y el que estaba atento al mandato de Dios, respondió: hablad Señor, que vuestro siervo oye. Y he aquí una congregación de tres personas EL Sr. Dr. Uriarte, EL Sr. Dr. Tirado y nuestro amado director Dn. Sebastián Nuñez del Prado.<sup>900</sup>

A la luz de este párrafo pareciera que el lienzo no es solamente una visión alegórica del camino que los ejercitantes emprendían al entrar a las tandas. También pareciera aludir a esa instrucción que Cristo hiciera a Andrés de Larrasquito en pro de la Casa de Ejercicios, pues pareciera indicar a la triada de clérigos el beneficio que conllevó la construcción del recinto y la aplicación de los ejercicios ignacianos. La obra no sólo ilustra de manera alegórica el camino espiritual emprendido por los ejercitantes, también sirve como testimonio de reconocimiento a los tres personajes que lograron materializar la Casa de Ejercicios, quienes en el cuadro se encuentran inmortalizados a punto de seguir el mandato de Cristo, a la espera de cargar su cruz y comenzar el acenso a la gloria.

---

<sup>900</sup> “Noticia de Retiros, Tandas, Sujetos y gastos, que se han efectuado en esta casa de Ejercicios en la Parroquial del Sr. Sn. José de esta ciudad de la Puebla desde el año de mil setecientos ochenta y uno hasta el de noventa y cuatro siguiendo su secuela desde henero de noventa y cinco”, APSSJ, sección disciplinar, serie Casa de Ejercicios, caja 141.

La probable identificación del rostro del párroco José Atanasio Díaz y Tirado en esta obra, permite apuntalar la propuesta de otro retrato del cura, el cual se encuentra dentro del magnífico lienzo del patrocinio de san José que Miguel Jerónimo Zendejas realizó para la Catedral de Puebla en 1786 (**Img. 268**). En dicho lienzo, que he analizado anteriormente, se observa del lado derecho del patriarca al Papa Pio IV, al obispo Victoriano López Gonzalo y a otro canónigo, probablemente el deán de la Catedral, hincados frente a san José. Seguido de estos personajes se encuentra el rostro de un clérigo que no presenta la indumentaria propia de un canónigo y que por lógica debería ser el párroco de san José, ya que el lienzo conmemora las fiestas catedralicias del patrocinio del santo, las cuales se llevaban a cabo con el apoyo de la parroquia, de donde salía la imagen tutelar para su novenario en Catedral.<sup>901</sup> Las facciones de este personaje corresponden con las que presenta el personaje identificado como Atanasio Díaz y Tirado en el cuadro de la casa de Ejercicios Espirituales, por lo tanto se sigue manteniendo su identificación para el cuadro de Catedral. Como mayor argumentación también está el hecho de la cercanía entre José Atanasio el obispo Victoriano López, al punto de que el había sido la única persona a la que no le pudo negar la construcción de la Casa de Ejercicios.

Si estas propuestas son ciertas, probablemente se puede intuir en este cuadro, algún tipo de deseo que pudo haber tenido el párroco de san José por subir al escaño de la Catedral y convertirse en uno de sus canónigos, y así estar en la realidad junto al obispo y los canónigos dentro de Catedral. El reconocido intelecto del párroco, su talento para la prédica y su título de doctor lo pudieron haber hecho candidato perfecto –como san Juan Nepomuceno– para ocupar una silla del cabildo. Estas cualidades fueron aumentadas notablemente por las múltiples e impresionantes obras emprendidas dentro de la parroquia, ello sin contar la amistad que mantuvo con el obispo y con canónigos como es el caso de Andrés Xavier de Larrasquito. El escaparate de esta importante parroquia le debió permitir relacionarse con el alto clero, esto al tiempo de obtener una mayor visibilidad en sus empresas, debido al foco de atención que significaba la Parroquia de San José al ser la segunda más importante de la ciudad, y relicario de dos de las imágenes más importantes para la ciudad: san José y Jesús Nazareno.

---

<sup>901</sup> Andrade, “José”, 85-91.

El deseo por renovar prácticamente la totalidad del espacio debió encontrar benéfico eco en las asociaciones que estaban establecidas dentro de la parroquia, las cuales fueron capitales para el desarrollo de la empresa renovadora de san José. Probablemente José Atanasio y Tirado funcionó como un director artístico que supo convencer y acomodar su visión con los intereses de las cofradías y agrupaciones de la parroquia, logrando un espacio unificado y total revestido por las obras de los mejores artífices de la época, dentro de los cuales relumbra en primer lugar la figura de Miguel Jerónimo Zendejas. Si José Atanasio buscaba con esto continuar su acenso dentro de la carrera clerical, aparentemente no lo logró, puesto que murió siendo párroco de san José durante la primera década del siglo XIX. Si bien no logró entrar al colegio de canónigos, es necesario mencionar que el haber llegado a obtener la titularidad de la Parroquia de San José hace pensar que su carrera fue brillante y exitosa, ya que, a pesar de provenir de una familia aparentemente pobre, logró colocarse en uno de los peldaños que más pudo haber cotizado un clérigo de la época, fruto del trabajo que realizó en gran cantidad de establecimientos y que le permitieron poco a poco elevar su estatus.

## Conclusiones

Al final de este trabajo doctoral toca hacer un balance de la investigación, enunciando lo que queda en el tintero para futuras disertaciones. Al principio del presente escrito se pretendía abordar de una manera generalizada la producción pictórica del artista, reconstruyéndose a la par su biografía; pronto esta idea fue desechada al entender la necesidad de explicar la suerte clientelar que Zendejas disfrutó, misma que dio como resultado la gran cantidad de obra salida de su pincel y depositada mayoritariamente en templos de carácter secular. Esta constante me permitió plantear un estudio de los vínculos entre Zendejas y el clero secular a través del concepto del gusto, abordado de manera teórica en primera instancia, para posteriormente ejemplificarlo a través del estudio de tres recintos ornamentados por el pintor a iniciativa de sacerdotes emprendedores vinculados con el alto clero; este método me permitió hacer un estudio que va de lo general a lo particular. La selección de dichos espacios obedeció tanto a razones cualitativas –puesto que las obras analizadas son sobresalientes dentro del corpus del artista– como a criterios cronológicos, ya que a través de estos tres ejemplos se logró abarcar casi la totalidad de la vida artística de Zendejas (*ca.* 1754-1815).

El mismo desarrollo del trabajo exigió entender las estrategias y recursos pictóricos que hacían a la obra de Zendejas tan atractiva para este clero secular, lográndose con ello definir las pautas propias de su estilo, construido por la pulsión entre la tradición artística local y la innovación propia del pintor alimentada por múltiples estímulos visuales y teóricos de la época. A pesar de los esfuerzos no fue posible ahondar en otros temas que sin duda hubieran aportado a la investigación, como la influencia de Zendejas sobre otros artistas regionales como Manuel Caro, Manuel Yllanes, José Mariano Hernández, Manuel López Guerrero, Julián Ordoñez, Manuel López Guerrero u otros tantos de carácter más local y de pincelada menos educada, quienes a partir de sus propios recursos trataron de emular, aunque sea a través de la copia de sus modelos, la obra del exitoso artista. También queda pendiente el estudio profundo de las redes clientelares entretrejidas entre Zendejas y las órdenes religiosas, principalmente franciscanos y dominicos con quienes parece haber trabajado de manera frecuente, así como lo tocante a los encargos de orden particular hechos por civiles que alentados, sin ninguna duda, por las obras monumentales observadas en los templos de la ciudad y la fama creciente del artista, decidieron ajuarar su casa con lienzos salidos de su pincel .

Como se había anunciado al principio de la tesis, la investigación no sigue una secuencia lineal cronológica, lo cual ha permitido ahondar de manera particular conceptos y producciones del artista que ejemplifican de manera clara la hipótesis aquí planteada, enfatizando problemáticas tales

como el gusto y el patrocinio. El punto de partida del presente volumen es la reconstrucción biográfica del pintor, para la cual fueron localizados nuevos documentos que, desde una interpretación social y contextual, aunada al análisis de algunas obras vinculadas con la información documental, lograron reconstruir tanto su vida personal como profesional y, aunque en esta ocasión los archivos no develaron documentos importantes como la partida de bautismo o la existencia de un testamento, algunas de estas lagunas pudieron subsanarse a partir de otro tipo de documentación o de testimonios del propio artista.

La vinculación de Zendejas con sus clientes, tema ya abordado por Lucero Enríquez para el caso particular del *Almacén* y su relación con Ignacio Rodríguez Alconedo, fue estudiado con la corporación que, por mucho, le encargó la mayor cantidad de obras: el clero secular. La ausencia de retratos individuales firmados por el autor nos permite identificarlo como un pintor eminentemente religioso y, aunque su fantasía y cultura le permitieron realizar composiciones de carácter profano de gran envergadura, como el mencionado *Almacén* o la decoración grecolatina con retratos de dramaturgos que coronaba el teatro principal, lo cierto es que la mayor parte de su producción responde a un trabajo devocional que fue particularmente aprovechado por el clero episcopal.

A partir de los tres ejemplos analizados no solo se logró profundizar en el análisis formal y conceptual de las obras, sino también en la función que ejercían socialmente, estableciéndose con ello las probables razones por las cuales Zendejas fue contratado por sus comitentes. Espero que, posteriormente, el acceso a los archivos del Convento de Santa Rosa y de la Parroquia de Acatzingo logren dar más pistas que puedan contribuir a lo aquí escrito en torno a las piezas que se encuentran en ambos sitios.

La aportación disciplinar más relevante que procuré construir a lo largo de este trabajo, fue la sistematización del gusto a partir de una red de intereses que promovieron el consumo de determinadas obras. Pese a que en esta tesis se ha aplicado específicamente al caso de Zendejas y la Angelópolis, creo que el aquí llamado gusto clerical secular es un modelo que puede servir y adaptarse para diversos casos de estudio en torno al patrocinio, implicando con ello el mismo gusto y las redes clientelares.

La delimitación de este término comenzó a partir de la definición de Zendejas como un “pintor episcopal” por parte de Lucero Enríquez,<sup>902</sup> pues me pareció ser cierta pero muy acotada, pues el nombrarlo como pintor de jerarcas diocesanos no resolvía o desentramaba la serie de eslabones que permitieron a Zendejas tener un amplio taller que resolvió las necesidades pictóricas de gran parte de la extensa diócesis poblana. Para entender el impacto social del artista busqué un concepto que me permitiera analizar su éxito desde un enfoque social, fue entonces cuando el concepto de *gusto* se adaptó a las aspiraciones del presente trabajo. El buen gusto, como elemento de cohesión y a la vez de exclusión, me permitió entender socialmente el éxito comercial del pintor, pues al ser una herramienta de control y segregación hegemónica, se convierte también en un mecanismo que, desde la afinidad, genera vínculos con los círculos de poder, construyendo una identidad común en la que los participantes se reconocen a partir de lo propio, estrechando sus lazos tanto afectivos como profesionales. Para el entendimiento de las implicaciones del gusto, fue fundamental leer las aportaciones que sobre el tema han dado Pierre Bourdieu,<sup>903</sup> Valeriano Bozal,<sup>904</sup> Elio Franzini<sup>905</sup> y Ana Hontanilla.<sup>906</sup> Para el abordaje del concepto desde la óptica del siglo XVIII, se utilizaron los textos de Feijóo, Muratore y Luzán, los cuales mencionan pautas interesantes en torno al gusto y cuyas obras son parte del acervo de la Biblioteca Palafoxiana, principal repositorio bibliográfico del clero secular. El análisis de las ideas estructurado por autores, facilitó la sistematización de los conceptos y aportaciones propias de cada personaje.

El concepto del “gusto clerical secular” que se ha estructurado en esta investigación, propone que las redes de intereses entrelazadas por el alto y bajo clero con fines de gobierno espiritual y material, así como de ascenso social, permitieron que artistas prestigiados como Miguel Jerónimo Zendejas tuvieran obras representativas no solamente en los grandes templos de la ciudad, sino también en espacios de carácter rural y con menos flujo económico donde los sacerdotes, ya fuera a través del ahorro, del dinero de las cofradías o del peculio propio, producto del caudal familiar o de negocios externos, mandaban a encargarse obras al artista oficial del clero secular, ello con el fin de cumplir su tarea pastoral y de adoctrinamiento, sin descartar la intención de uniformarse con sus superiores y, con ello, hacer méritos para una promoción a mejores curatos.

---

<sup>902</sup> Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia e ilustración: Puebla, 1797* (México: UNAM-INAH, 2012), 159-160.

<sup>903</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (México: Taurus, 2012).

<sup>904</sup> Valeriano Bozal, *El gusto* (España: Machado libros, 2008).

<sup>905</sup> Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, traducción de Francisco Campillo (España: Visor, 2000).

<sup>906</sup> Ana Hontanilla, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español* (España: Iberoamericana, 2010).

Si bien el gusto era señalado y promovido por el alto clero (de ahí la figura del pintor episcopal que ignora el protagonismo del cabildo), hay que tener presente que bajo ellos había todo un sistema que se encargaba de diseminar una estética y contenidos de carácter oficial. Creo que el entramado que permitía el viaje de las obras y su llegada a diversos destinos, con fines de propaganda espiritual y personal, resulta igual de interesante que el estructurado por las altas esferas, aunque esté notoriamente más olvidado. El desarrollo del presente trabajo permitió entender como el artista llegó hasta el obispado gracias al apoyo de la Compañía de Jesús, donde fue apadrinado por el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu. A partir de entonces se consolidó como un artista promovido principalmente por el cabildo catedralicio, cuya estructura de gobierno poseía un carácter más permanente en comparación con la figura episcopal, pues vale la pena recordar que tan sólo la segunda mitad del siglo XVIII estuvo gobernada por 5 preladados distintos.

El deseo por integrarse al cabildo o tener mejores curatos, hizo que los sacerdotes tomaran a los canónigos como ejemplo, pues, a través del símil, podían crecer las oportunidades para pertenecer a tan poderosa corporación. En los dos casos de párrocos aquí estudiados, se pueden observar ejemplos que derivaron en resultados distintos: por un lado, se encuentra la figura de Antonio Rojano Mudarra, proveniente de una familia acaudalada de Huejotzingo que para mediados del siglo XVIII ya contaba con un integrante de su estirpe en el cabildo catedralicio. A pesar de tener una posición económica desahogada y conexiones con el alto clero, Antonio tuvo que presentar sus cartas de méritos por lo menos en nueve ocasiones para, finalmente, obtener en 1787 una ración entera, develando esto la dificultad de entrar a un cuerpo colegiado tan prestigioso.

Del otro lado, se encuentra la figura de José Atanasio Díaz y Tirado, un cura de extracción humilde que se abrió camino gracias a su capacidad intelectual y su trabajo arduo. A pesar de habersele despojado de la toga del colegio de San Pablo, aparentemente por la cercanía que otro de los contendientes tenía con el obispo, logró dar clases en el seminario de Yucatán y regresar al obispado de Puebla como titular de algunas parroquias rurales, hasta que el obispo Victoriano López Gonzalo lo ascendió notablemente al otorgarle la titularidad de la parroquia de San José, la más rica de esa época. La relación cercana entre Victoriano y José Atanasio le debió procurar vínculos con otros personajes del alto clero como el canónigo Andrés Xavier de Larrasquito, con quien emprendió la construcción de la Casa de Ejercicios Espirituales, manteniendo al párroco dentro de la órbita del alto clero, aunque nunca haya pertenecido al Cabildo.

Ambos ejemplos, con resultados tan distintos, demuestran el difícil y azaroso camino de la promoción de los curas, dentro del cual se jugaban estratégicamente una serie de factores como la formación académica, las relaciones y la creación de obras materiales dentro de los templos que administraban, los cuales, a veces, se convertían en centros de operación para promover la imagen personal. Miguel Jerónimo Zendejas se convirtió en el pincel que con destreza representó los ideales, devociones, intereses y ambiciones –estas últimas veladas– de un clero angelopolitano sumamente protagónico, dueño de una tradición y un orgullo propio dentro del cual el pintor se sumaba, convirtiéndose en un elemento propio de las estrategias discursivas propuestas por los clérigos en el poder.

Si el año de 1768 un desconocido canónigo de la Catedral –como se ha visto en el segundo capítulo de este trabajo– habló con orgullo de la primacía de la Iglesia angelopolitana por su antigüedad y celo en el rito, vinculado con una idea de tradición, tenemos que entender al pintor como parte de esa compleja estructura que configuraba un *modo nostro*, seña de una identidad construida a partir del orgullo, la cual se materializaba a través de las gratas y efectivas formas del pintor, quien otorgaba una visualidad propia y reconocible a este grupo. Dicha imagen era proyectada en sus iglesias, configuradas como espacios públicos de promoción y divulgación.

Llegados a este punto, vale la pena reflexionar sobre las cualidades intelectuales y plásticas que el clero apreció en la obra de Zendejas, al punto de convertirlo en el adalid pictórico de sus discursos. Es a través del discernimiento de las características conceptuales y visuales de su obra que se pueden adivinar las necesidades que el clero demandaba en su trabajo y, con ello, las pautas que perfilaban ese gusto secular del clero poblano de la segunda mitad del siglo XVIII. Es posible que estas razones se puedan hallar en dos facultades esenciales para los mencionados fines: su capacidad inventiva e ingenio para crear composiciones de carácter alegórico, además de sus habilidades para generar obras de carácter emotivo que provocaran el *pathos* del espectador. El primer punto se explica directamente a través de la amplia cultura escrita y visual que atesoraba el pintor, quien, a decir de Bernardo Olivares Iriarte, era aficionado a la lectura de textos sagrados,<sup>907</sup> los cuales versaban en torno a la principal temática dentro de su producción artística: el mundo religioso. Si bien el gusto por la lectura fue fundamental en su obra, también tuvo un papel protagónico el amplio capital visual del artista, conformado por un gran grupo de imágenes procedentes tanto de pinturas como de

---

<sup>907</sup> Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1987), 97-98.

grabados. Dentro de este último punto, creo que sería sumamente esclarecedor en un futuro estudiar la influencia de las estampas de los hermanos Klauber en los pintores de esta época, no sólo al nivel de la copia inmediata, sino como una herramienta que ayudaba a la composición de escenas particulares.

En cuanto a sus modelos pictóricos, resulta claro que Zendejas es hijo de la tradición pictórica angelopolitana, ese lenguaje del cual es parte y que constantemente voltea a ver para reconstruir, a partir de sus capacidades, realidad e intenciones, la obra pictórica. Esto sin olvidar el gran referente que representó en su obra la producción del célebre artista José de Ibarra. Gracias a este bagaje, Zendejas se había apropiado de un amplio repertorio de imágenes que le permitían generar composiciones novedosas, mismas que, a través de la repetición de sus rasgos y actitudes, creaban un código legible y a la vez identitario, es aquí donde cobran fuerza las obras ya anteriormente llamadas como originales múltiples.

Las composiciones de Zendejas destacan notablemente por su capacidad de convertir el discurso teológico en una imagen alegórica, lo cual debió ser fruto del estudio y observación tanto de tratados iconológicos como de producciones visuales que operaban dentro de este mismo género. Entre ellas sobresalen las láminas que ornán el *Catecismo del padre Canisio*, firmadas por los mencionados Klauber, las cuales están construidas a partir de un gran repertorio de figuras simbólicas. Estas cualidades debieron haber posicionado a Zendejas ante los ojos del clero, como el mudo predicador que se mencionaba en el IV Concilio Provincial Mexicano,<sup>908</sup> un orador de la imagen que sabía utilizar todos los recursos de la retórica visual para lograr el ansiado efecto de persuasión,

La capacidad de transformar un complejo discurso religioso en una imagen mimética y didascálica, debió ser sumamente atractiva para los sacerdotes, quienes a partir de los sermones y la prédica desencadenaban el contenido y significado de la pintura, objeto inmutable y permanente dentro del espacio público del templo, sirviendo como un anclaje del conocimiento cada vez que se le observaba. Este rasgo persuasivo debió ser particularmente útil en tiempos de cambio y reajuste como los que vivió la Iglesia angelopolitana durante la segunda mitad del siglo XVIII. Además, seguramente, fue la eficaz herramienta para promocionar la imagen de los curas, tanto ante el obispo

---

<sup>908</sup> Luisa Zahino Peñafort (recopiladora), *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999) 279.

como ante su grey. El juego del ingenio, la construcción discursiva y la persuasión visual actuaban como alegato y carta de méritos a favor de su patrono y gestor, así como de su inventor o pintor.

Para que el conocimiento proveniente de una imagen se fije en la memoria del espectador, es necesario hacerla trascender a partir de un efecto emotivo, convirtiéndose así en un recuerdo o *re-cordis*. No sólo la parte intelectual era dominada por Zendejas debido a su amplia cultura; también resultó ser un verdadero maestro de los afectos en la pintura, gracias a su pincelada ágil y desenfadada de carácter expresivo, su hábil uso del color, pero, principalmente, a su magnífica utilización de la gestualidad, por la que fue reconocido apenas unos años después de muerto por el sacerdote Antonio de la Rosa.<sup>909</sup> Hay que recordar que –como se ha analizado anteriormente– el uso del color estaba vinculado a la parte emotiva de la pintura. Justo esta cualidad es la que daba forma y modelaba las obras de Zendejas, pues tanto de la Rosa como Hammeken refirieron que el pintor no “tanteaba ni dibujaba” en sus lienzos,<sup>910</sup> es decir, la línea sucumbía a favor de la mancha, plasmada a través de pinceladas largas y rápidas que, gracias a su movimiento, se transformaron en formas vibrantes y dinámicas, mismas que le ganaron el mote de colorista. La gama cromática, tan propia de la época, consistía en colores dulces y cálidos que atraían al espectador, los cuales marcaban, a través del uso de luces y sombras, el tono festivo o dramático que tenía la escena y bajo el cual se debía observar.

La gestualidad fue la gran herramienta de Zendejas, misma que se le aplaudió por prácticamente todos sus biógrafos del siglo XIX. Nuevamente, las amplias fuentes literarias y visuales del artista son perceptibles gracias a este recurso, que parece develar la lectura de Antonio Palomino y, fundamentalmente, de Charles Le Brun, cuyas conferencias aparentemente llegaron a la Nueva España. En cuanto a las referencias pictóricas, de nueva cuenta la obra de José de Ibarra diseminada en la Catedral y en otros espacios de la urbe, fue una gran y elocuente maestra del gesto para Zendejas, ello sin contar la influencia que debió tener de José Joaquín Magón, uno de sus maestros directos. La utilización de una gestualidad marcada y diversa como parte del argumento narrativo, ayudó al pintor a desencadenar los sentimientos piadosos del observador, pues como sentenció Ignacio de Luzán en su *Poética*, Dios había concedido al ser humano la capacidad de reaccionar ante ciertos movimientos

---

<sup>909</sup> Antonio María de la Rosa, *Historia de la Bellas Artes de la Puebla* (México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953) 17.

<sup>910</sup> De la Rosa, “Historia”, 18. Eduardo L. Gallo (editor), *Hombres Ilustres Mexicanos*, tomo III (México: imprenta de I. Cumplido, 1874) 60-61.

del cuerpo percibidos por la vista, logrando con ello alteraciones correspondientes en su alma; a esta capacidad conmovedora de las artes la denominó dulzura.<sup>911</sup>

El ingenio y la emotividad fueron las claves perfectas para referir la obra de Zendejas como un medio de comunicación persuasivo y eficaz, puesto que el contenido era plasmado a través de una composición equilibrada, construida con base en figuras históricas o alegóricas de carácter canónico que garantizaban la corrección de sus discursos, el apego fiel a los contenidos e intencionalidades del clérigo que pagaba la obra, así como su lectura franca por parte de la grey. Justo en este punto entra la capacidad conmovedora del autor, ya que una vez que el discurso era correcto y útil, la forma en la que se fijaba en el espectador era a través de la emotividad, misma que colocaba al devoto en un estado empático frente a la obra, predisponiéndolo a una mayor receptibilidad para aprehender y recordar su contenido.

Estas cualidades nos permiten pensar en Zendejas como un narrador nato, que sabe estructurar una trama y contarla, a través del pincel, de una forma emotiva y persuasiva. Dicha capacidad se ve reflejada en la gran cantidad de series encargadas al artista, en las cuales, a través de escenas claves de contenido moralizante o milagroso, lograban contar de manera efectiva la vida de los santos o inclusive la misma pasión de Cristo. No en balde gran parte del trabajo del artista es dedicado a este género narrativo, teniendo como ejemplo las series de la vida de San Juan Nepomuceno en Catedral, el templo de San José, el de la Concordia o en el de Santo Domingo. De igual modo, es importante considerar el ciclo de la vida de San Francisco (ahora incompleto) que campeaba los muros del claustro del convento dieguino de San Antonio; la nutrida serie de la vida del beato Sebastián de Aparicio que se encuentra en la capilla de la Conquistadora en el templo de San Francisco y el conjunto de cuadros que con el tema de la vida de San Felipe Neri cuelgan en el templo de la Concordia.

Ya fuera a través de estos lienzos seriados o de una sola tela donde, de manera simultánea, colocaba varias escenas (como el cuadro de la visitación de la Virgen en San Juan Bautista Libres), Zendejas logró ser un potente narrador que por medio de composiciones pictóricas sintéticas provocaba en la mente del espectador una serie de reflexiones que impactaban en la memoria y en el corazón de los fieles, teniendo un ejemplo piadoso y a la vez moralizante, tan necesario en una época que, a decir de varios pareceres de la época, tendía cada vez más a relajar sus “buenas costumbres”.

---

<sup>911</sup> Ignacio de Luzan, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, (Zaragoza: Imprenta de Francisco Revilla, 1737), 80.

Y es en el sentido del acercamiento con su sociedad y, específicamente, con el espectador, que Zendejas echó mano de un recurso que desde la primera mitad del siglo XVIII había utilizado en Puebla Luis Berrueto<sup>912</sup> con singular éxito: el costumbrismo dentro de las escenas narrativas de la vida de Cristo, María y los santos. A través de vestimentas, objetos y ambientaciones propias de la Nueva España del siglo XVIII intercalados en escenas anacrónicas, los protagonistas de estas historias edificantes se hacían más cercanos a la realidad del espectador, es a través de la familiaridad establecida por medio de dichos recursos que la presencia del retratado entraba en la cotidianidad del espectador y con ello su ejemplo se volvía más accesible y fácil de emular. Es desde esta caracterización de la obra de Miguel Jerónimo, que se puede definir parte del gusto pictórico secular de la Angelópolis en el ocaso de la dieciochesca centuria.

Estas composiciones persuasivas, a través de los mencionados recursos y en particular de las actitudes y gestos de los personajes, se convertían en experiencias inmersivas, verdaderos telones escenográficos dentro de los cuales el espectador tenía un papel que desempeñar. Dicho recurso recuerda poderosamente las enseñanzas jesuíticas, particularmente al concepto de *Compositio loqui* o composición de lugar que a través de imágenes mentales –configuradas y alimentadas por imágenes sensibles al almacenadas en la memoria– procura conmover al devoto, logrando terror, arrepentimiento o dicha en él. Dicha idea fue plasmada particularmente por el mismo Ignacio de Loyola en sus Ejercicios Espirituales, prácticas de piedad que lograron trascender la misma permanencia de la Compañía, pues tan solo en Puebla se construyeron dos casas de Ejercicios Espirituales (La Concordia y la ya mencionada de San José) después de la expulsión de la orden.

Esto puede hablar de un lenguaje jesuítico impregnado en la sociedad poblana, mismo que habría aprendido Zendejas como un pintor de orígenes jesuíticos (como ya se ha mencionado anteriormente), y que al mismo tiempo seguía siendo parte de la educación del alto clero poblano, pues algunos de sus miembros se habían formado como colegiales jesuitas antes de tomar las sotanas seculares. Todo esto nos habla de la pervivencia de una corporación que en costumbres y formas se negó a desaparecer.

La constante aparición de la Compañía de Jesús a lo largo de esta tesis, a veces de forma directa y, otras tantas, velada, me obliga a hacer un recuento de sus apariciones en el texto, con el fin de aquilatar su importancia y plantear un panorama sugerente en torno a su presencia durante su exilio,

---

<sup>912</sup> Verbigracia las series de la vida de san Francisco en Huaquechula y santa Clara de Atlixco, o el ciclo de la vida de san Juan de Dios también en el mismo Atlixco.

sirviendo estas conclusiones como preámbulo o antesala de un trabajo mucho más profundo y necesario en torno a la orden y su devenir en la Puebla del siglo XVIII. El vínculo entre los jesuitas y Miguel Jerónimo comenzó con el sacerdote Juan Antonio de Oviedo y Lorenzo Zendejas, padre del pintor y acompañante del referido clérigo durante su viaje a Roma. Oviedo, preocupado por la formación de los artistas angelopolitanos, sugirió a Lorenzo el abrir una tienda de estampas compradas en Italia, mismas que pudieran servir de referente a los pintores para desarrollar sus composiciones. Este fue el primer estímulo visual que el pequeño Miguel Jerónimo debió recibir para desarrollar su vocación artística. La misma Compañía de Jesús parece haber ayudado al futuro artífice a entrar como aprendiz en el taller los Talavera, que para el año de 1731 estaba realizando la serie de cuadros que ornamentaba los pasillos de la Casa de Ejercicios Espirituales, obra en la que pueden estar sus primeras colaboraciones.

Aparentemente fueron los jesuitas quienes años después –en 1758– lograron introducir al pintor dentro de los círculos episcopales, gracias a su buena relación con el prelado y con su sobrino, el obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, de quien aparentemente fue pintor de cámara. La obra que catapultó la fama de Zendejas y que fue encomendada por el prelado auxiliar es la representación de la gloria en la bóveda del coro del convento de Santa Rosa, en cuya concepción aparentemente participó la Compañía de Jesús gracias al sacerdote José Bellido. Nueve años después, y apenas a unos días de haber consagrado su renovado templo, los jesuitas fueron expulsados de todos los territorios hispánicos, procurando el entonces obispo Francisco Fabián y Fuero eliminar una huella que nunca pudo ser borrada...

A pesar de que todos los sacerdotes adscritos a la Compañía de Jesús fueron desterrados a Italia, cabe destacar que muchos de sus estudiantes e hijos intelectuales no forzosamente se habían ordenado como jesuitas; prueba de ello se tiene en la multicitada serie de colegiales del colegio de San Ignacio. Dicha institución fue fundada el año de 1701 como un seminario convictorio cercano al de san Ildefonso, mismo que recibió el patrocinio del rey, a pesar de estipularse que no recibiría dinero del real erario.<sup>913</sup> A mediados del siglo XVIII el colegio de san Ignacio recibió un fuerte estímulo gracias al obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien amplió sus instalaciones aumentando con ello su alumnado, esto en tiempos del rector Nicolás de Catalayud.<sup>914</sup> De dicha institución salieron personajes tan importantes como Francisco Javier Clavijero y otros más, pues a decir de Francisco Javier Alegre:

---

<sup>913</sup> Esteban J. Palomera, *La obra educativa de los Jesuitas en Puebla* (Puebla: BUAP, 2014), 196-202.

<sup>914</sup> Palomera, “La obra educativa”, 203.

Ha dado este colegio muchos y muy esclarecidos sujetos a las Religiones, parroquias y coros, no sólo de aquella ciudad y obispado, sino de toda la América y actualmente ilustran las catedrales de Puebla y México algunos cuyos nombres nos obliga a callar la modestia.<sup>915</sup>

Las palabras de Alegre son confirmadas por la referida serie pictórica, la cual nos devela algunos de los nombres que el escritor decidió callar. Gracias a los ocho retratos localizados del conjunto, se puede establecer que seis de los personajes salidos del colegio pertenecieron al cabildo catedralicio angelopolitano: Miguel Francisco de Irigoyen, dean de la catedral; Domingo José Gandare Apreza y Moctezuma, pagador de la fábrica espiritual catedralicia y canónigo tesorero; Francisco Javier Rodríguez Calado, prebendado del cabildo; Andrés Xavier de Larrasquito, canónigo racionero; Agustín de Echeverría y Orcolaga, canónigo penitenciario y Antonio Rojano Mudarra, canónigo racionero. Todos ellos debieron constituir una especie de élite formada por la compañía, resistente y resiliente después de la expulsión de sus educadores en 1767. Dichos canónigos debieron mantenerse firmes incluso frente al autoritarismo y afán antijesuítico de Francisco Fabián y Fuero, para rendir posteriormente un recuerdo a sus formadores.

Resulta sumamente significativo que dos de los proyectos encomendados por Zendejas después de la extinción de la Compañía de Jesús, mismos que fueron estudiados en este trabajo, tuvieran vinculaciones con canónigos procedentes del colegio de San Ignacio: Antonio Rojano y Mudarra quien encargó la decoración pictórica de su parroquia en Acatzingo y Andrés Xavier de Larrasquito, quien patrocinó la casa de Ejercicios de la parroquia de San José. Es muy probable que uno de los factores que uniera a ambos personajes con el pintor fuera el origen jesuítico que tenían en común y, aunque tampoco creo que el sustento primordial de este vínculo se asentara en la añoranza de la orden, si creo que el recuerdo de sus benefactores generó una especie de simpatía entre ellos.

Cabe destacar que el apoyo a la Compañía se dejó sentir en Puebla después de su extrañamiento; como ejemplo de esto se tiene el sermón que el 30 de julio pronunció el fraile agustino Bernardo Clemente de Sala para celebrar las fiestas de San Ignacio, esto dentro de la algarabía con la que un grupo de adeptos de la Compañía –quienes se reunían en el templo de San Cristóbal– celebró

---

<sup>915</sup> citado en: Palomera, “La obra educativa”, 204.

las noticias favorables en torno a la orden que habían llegado a través de cartas enviadas por los expatriados. El posible regreso de la milicia ignaciana generó que el agustino predicara un sermón apologético que crispó los nervios del obispo Francisco Fabián y Fuero, quien escribió sumamente angustiado al Virrey Antonio María de Bucareli con la intención de que tomara cartas en el asunto.<sup>916</sup>

Dentro de este contexto de valoración y añoranza a la ausente Sociedad de Jesús, es que se enmarca, en 1781, la factura del retablo de San Ignacio en la capilla de Jesús Nazareno de San José, mismo que fue ornamentado con los ya estudiados lienzos de Zendejas. Esta obra parece haber sido un paso preparatorio para la erección de la Casa de Ejercicios Espirituales el año de 1784, la cual fue amparada por Larrasquito y apoyada por el párroco de San José, José Atanasio Díaz y Tirado, quien a pesar de no haber estudiado con la Compañía pudo haber compartido parte de su doctrina. El clero capitular jesuítico y el pintor amparado por la orden debieron ver en la erección de dicho establecimiento un monumento a la piedad instituida por San Ignacio y sus hijos. La Compañía parecía retomar, aunque sólo fuera doctrinalmente, parte de su añeja potestad, gracias a los patricios que mantenían viva su memoria.

Esta circunstancia vuelve a poner en la mesa la posibilidad de que, efectivamente, Miguel Jerónimo Zendejas se hubiera rehusado a pintar el gran cuadro de *El descendimiento del Espíritu Santo sobre los apóstoles* que corona la escalera del antiguo colegio jesuita del Espíritu Santo, entonces renovado bajo los auspicios reales con el nombre de Colegio Carolino. El gran lienzo firmado por Manuel Caro, pretendió legitimar, mediante su cartela, la expropiación que la Corona había hecho al patrimonio ignaciano, mencionando que desde su fundación en 1578 había tenido el sobrenombre de “Carolino” y que gracias a su novedosa reconfiguración ahora en él reinaba la unidad, pues había incorporado dentro sus instalaciones los también colegios jesuitas de San Jerónimo y San Ignacio,<sup>917</sup> donde estudiaron varios de los canónigos catedralicios. Por estas razones se puede intuir que Miguel Jerónimo Zendejas, quien para esa época comúnmente hacía los grandes encargos pictóricos de la Angelópolis, declinara sutilmente la factura del cuadro, apoyado por la élite clerical antes mencionada.

---

<sup>916</sup> María del Carmen Aguilar Guzmán, “Fray Bernardo Clemente de Sala y su sermón a San Ignacio de Loyola. Puebla de los Ángeles, 1773-1820” en María Cristina Pacheco Torales (coord.), *Extrañamiento, extinción y restauración de la Compañía de Jesús. La Provincia Mexicana* (México: Ibero, 2017) 468-478.

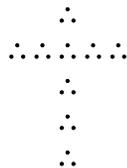
<sup>917</sup> Alejandro Julián Andrade Campos, “José, patriarca universal: uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII (Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte: UNAM, 2016), 19.

La existencia de este posible grupo y su conformación quedará pendiente para una futura e intrigante investigación, recordando por ahora que los caminos e intenciones del clero secular fueron tan diversos como complejos: la doctrina y la devoción comúnmente se fundieron con las facultades gubernativas, el prestigio individual y las identidades personales, grupales y colectivas, proyectadas de forma abierta o velada a través de varios discursos, entre los que toma protagonismo la imagen y con ella sus productores, destacando para la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical angelopolitano.

Se terminó el primer borrador el día  
4 de noviembre del 2019  
Fiesta de san Carlos Borromeo  
Patrono del sacerdocio

Se terminó el segundo borrador el día  
28 de diciembre del 2020  
Día de los Santos Inocentes  
*ANNUS MORBI*

Se terminó la versión final de este trabajo el día  
4 de abril del 2021  
Fiesta de la Resurrección de Cristo  
*ANNUS MORBI (II)*





**Img. 205** ¿Taller de los Cora?, *San Pedro Apóstol*, segunda mitad del siglo XVIII, templo de san Pedro Tecomatlán, Puebla.



◀ **Img. 206** Atribuido a José Villegas Cora, *San Juan Nepomuceno*, segunda mitad del siglo XVIII, parroquia de Tlatlauquitepec, Puebla.



**Img. 207** Retablo del tránsito de san José.



**Img. 208** Retablo de san Cosme y san Damián.



**Img. 209** Retablo de san Juan Nepomuceno.



**Img. 210** Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe.



◀ **Img. 211** Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del Padre Nuestro*, 1781, Colección Trauwitz.



◀ **Img. 212** Klauber, *Alegoría del Padre Nuestro*.



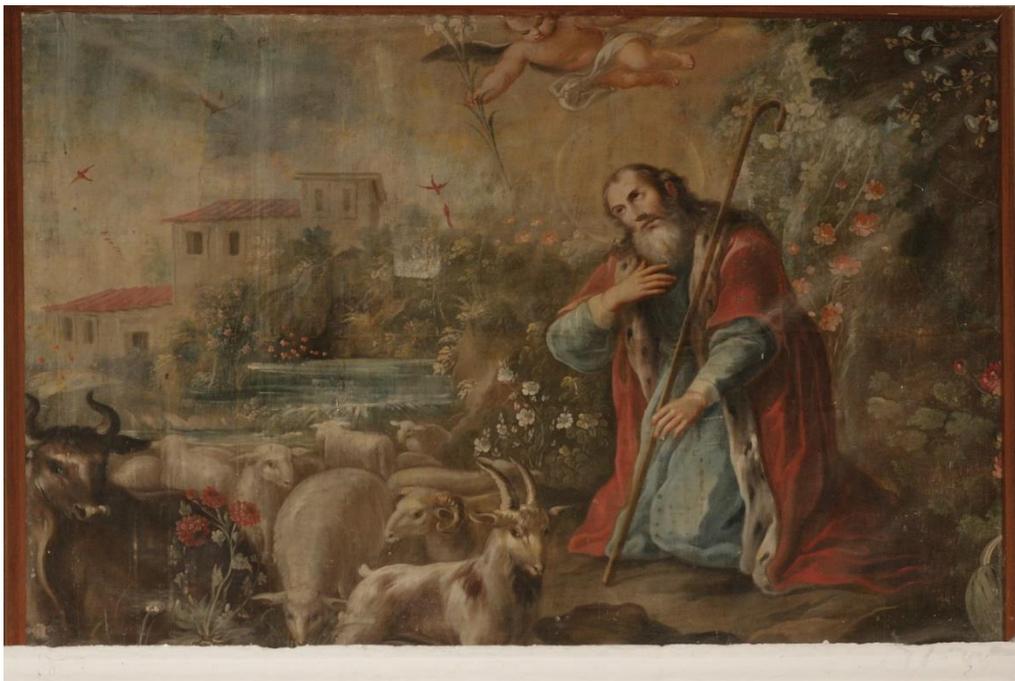
▲ **Img. 213** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Alegoría del Ave María*, ca. 1780, Parroquia de san José.



▲ **Img. 214** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Santa Esmerenciana y san Estolano*, ca. 1780, capilla de santa Ana, Parroquia de san José.



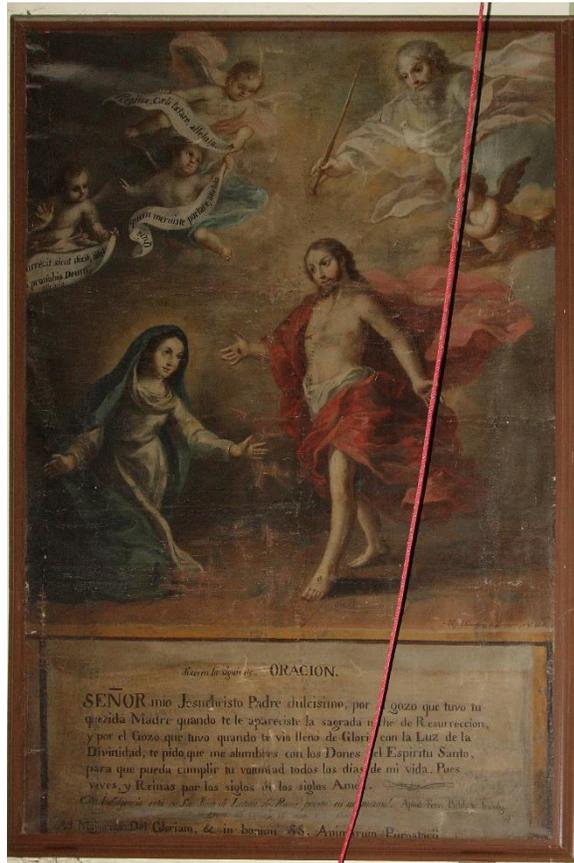
◀ **Img. 215** Retablo de la Sagrada Familia



**Img. 216** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Joaquín y santa Ana*, ca. 1780, Parroquia de san José



**Img. 217** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La Virgen en el cenáculo*, ca. 1780, Parroquia de san José.



► **Img. 218** Miguel Jerónimo Zendejas, *La aparición de Cristo resucitado a su madre*, 1806, parroquia de san José.



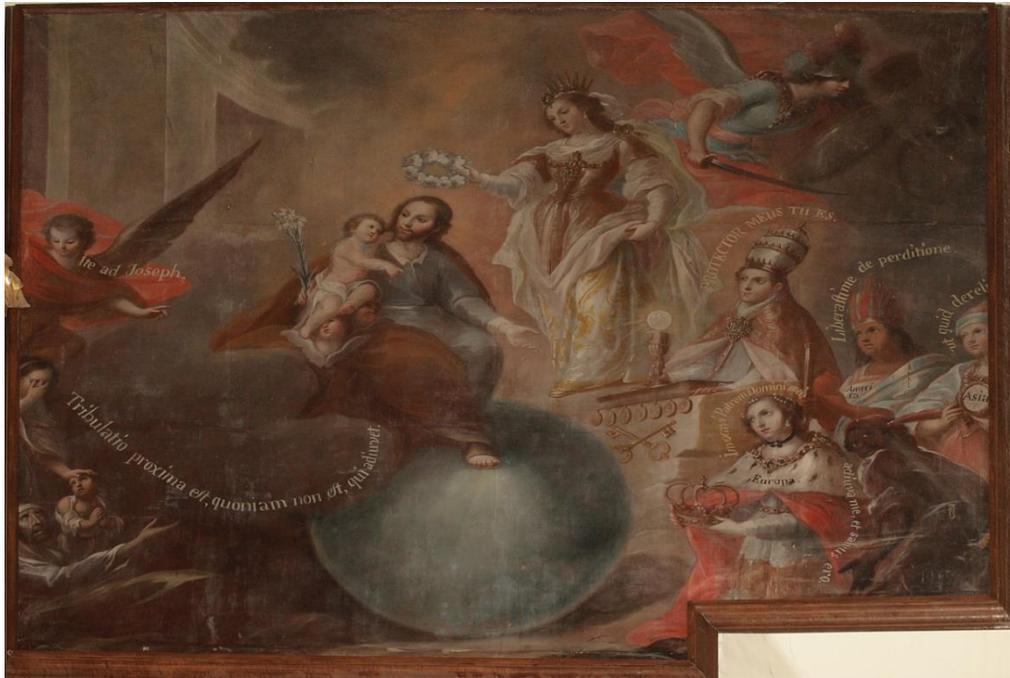
**Img. 219** Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, 1786, parroquia de san José (imagen120 en la siguiente página).



**Img. 221** Francisco Antonio Vallejo, *Alegoría de la inmaculada Concepción*, 1744, MUNAL.



**Img. 220** Mateo Cerezo (pinto) Juan Salvador Carmona (grabó), *La Inmaculada Concepción*.



**Img. 222** Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del patrocinio universal de san José*, 1786, parroquia de san José.



◀ **Img. 223** Atribuido al taller de los Cora, *San Juan Nepomuceno*, segunda mitad del siglo XVIII, parroquia de san José.



**Img. 224** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La predicación de san Juan Nepomuceno*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 225** Johan Andreas Pfeffel, *La predicación de san Juan Nepomuceno*



**Img.226** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Juan Nepomuceno confiesa a la reina*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 227** Johan Andreas Pfeffel, *San Juan Nepomuceno confiesa a la reina*.



**Img. 228** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Juan Nepomuceno en la cárcel*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 229** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El martirio de san Juan Nepomuceno*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 230** Johan Andreas Pfeffel, *El martirio de san Juan Nepomuceno*.



**Img. 231** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 232** Johan Andreas Pfeffel, *El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno*.



**Img. 232 b** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno*, 1790, Catedral de Puebla.



► **Img. 233** Miguel Jerónimo Zendejas, *La muerte de san José*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 234** Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del patrocinio universal de san José*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 235** Miguel Jerónimo Zendejas, *El taller de Nazareth*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 236** Miguel Jerónimo Zendejas, *San José frente al Arca de la Alianza*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 237** Miguel Jerónimo Zendejas, *El empadronamiento*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 238** Autor desconocido, *Jesús Nazareno*, siglo XVII, capilla de Jesús Nazareno, parroquia de san José.



**Img. 239** Miguel Jerónimo Zendejas, *Pasajes del Nuevo Testamento*, 1784, Parroquia de san José.



**Img. 240** Miguel Jerónimo Zendejas, *La multiplicación de los panes y de los peces*, 1784, Parroquia de san José.



**Img. 241** Miguel Jerónimo Zendejas, *Magdalena enjuga los pies de Cristo*, 1784, Parroquia de san José.



**Img. 242** Miguel Jerónimo Zendejas, *Cristo y la samaritana*, 1784, Parroquia de san José.



◀ **Img. 243** Miguel Jerónimo Zendejas, *Cristo expulsa a los mercaderes*, 1784, Parroquia de san José.

▼ **Img. 244** Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría de la eucaristía*, 1784, Parroquia de san José.





**Img. 245** Miguel Jerónimo Zendejas, *Aparición de san Pedro a san Ignacio*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 246** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Ignacio escribe los ejercicios en Manresa*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 247** Miguel Jerónimo Zendejas, *La visión de la Storta*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 248** Miguel Jerónimo Zendejas, *El corazón de san Ignacio inflamado por amor a Cristo*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 249** Miguel Jerónimo Zendejas, san Ignacio con la Trinidad, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 250** Miguel Jerónimo Zendejas, *San Ignacio contra los demonios*, 1781, Parroquia de san José.



**Img. 251** Miguel Jerónimo Zendejas (¿delineó?) José de Nava (grabó), *San Ignacio contra los demonios*, 1791, Biblioteca Nacional.



**Img. 252** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La flagelación de san Crispín y Crispiniano*, ca. 1780, parroquia de san José.



◀ **Img. 253** Charles Le Brun, *Cerdo*.



◀ **Img. 254** Charles Le Brun, *Gato*.



**Img. 255** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El martirio de san Crispín y Crispiniano en el mar*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 256** Chales Le Brun, *La veneración*.



**Img 257** Miguel Jerónimo Zendejas *El martirio de san Crispín y Crispiniano en el horno*, ca. 1780, parroquia de san José.



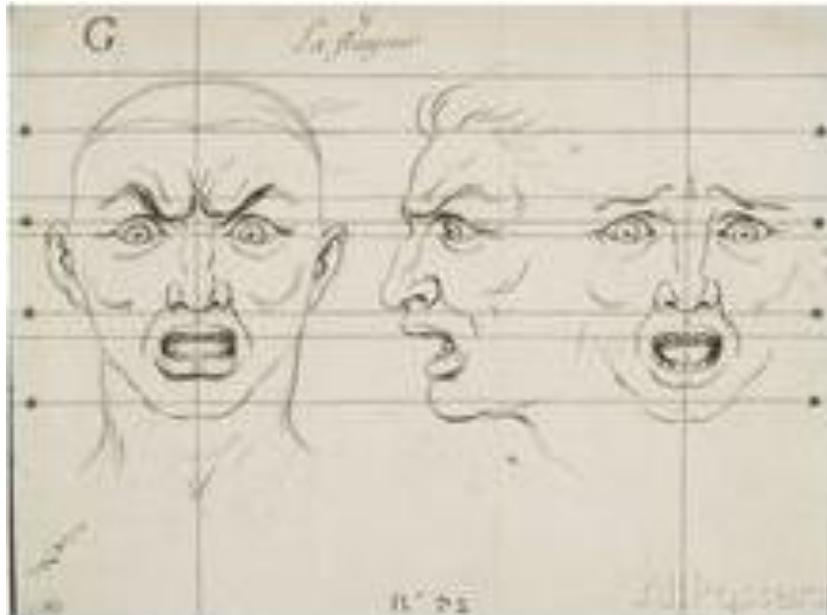
**Img. 258** Chales Le Brun, *El terror*.



**Img. 259** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La degollación de san Crispín y Crispiniano*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 261** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Nuestra Señora de la Luz*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 260** Chales Le Brun, *La cólera*.



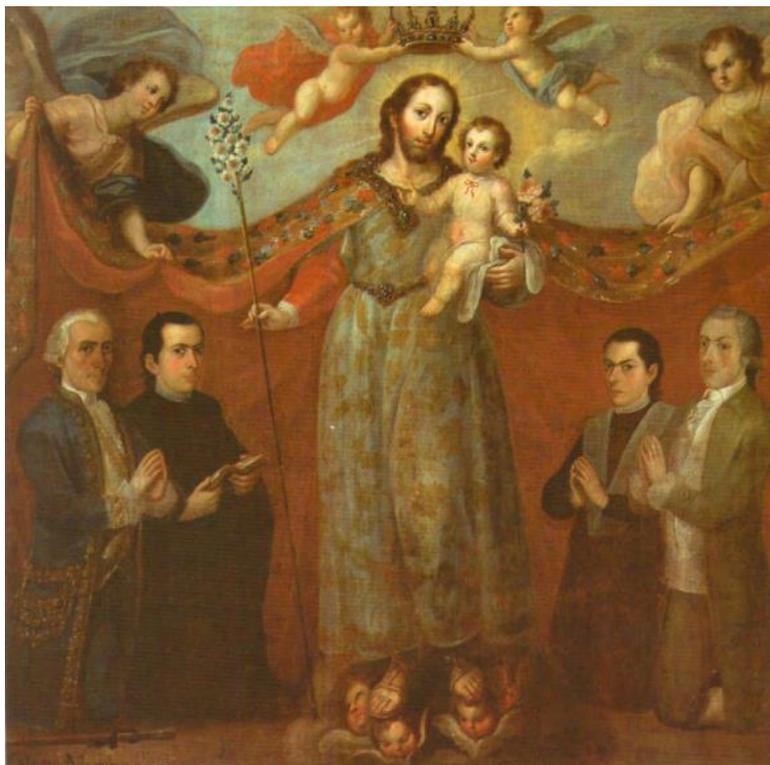
**Img. 262** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La dormición de María*, ca.1780, parroquia de san José.



◀ **Img. 263** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Retrato de Andrés Xavier de Larrasquito*, ca. 1758, Museo Universitario Casa de los muñecos.



**Img. 264** Miguel Jerónimo Zendejas, *El patrocinio de la Virgen a las mujeres de la familia Munera*, 1793, Museo Internacional del Barroco.



**Img. 265** Miguel Jerónimo Zendejas, *El patrocinio de la san José a los hombres de la familia Munera*, 1793, Museo Internacional del Barroco.



**Img. 266** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Alegoría de san Ignacio escribiendo los ejercicios en Manresa*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 267** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Alegoría de los ejercicios espirituales*, ca. 1780, parroquia de san José.



**Img. 268** Miguel Jerónimo Zendejas, *El patrocinio de san José*, 1786, Catedral de Puebla.



## **Bibliografía**

### **Archivos**

Archivo Municipal de Puebla (AMP)

Archivo del Venerable Cabildo Catedralicio de Puebla (AVCCP)

Archivo General de notarias del Estado de Puebla (AGNEP)

Archivo Parroquial de San Juan de los Llanos (APSJLL)

Archivo del Sagrario de Puebla (ASP)

Archivo Parroquial del Señor san José (APSSJ)

### **Bibliografía**

Agueda de San Ignacio, María Ana. “Ejercicios de tres dias, que hacen las Ras Mes en su Convento de Santa Rosa de Santa María” en *Varias devociones compuestas por la V. y M. R. M. Sor Maria Anna Agueda de S. Ignacio, Priora y Fundadora, que fue, del Sagrado Convento de Recoletas Dominicadas de Santa Rosa de San Maria de esta Ciudad*. Puebla: Imprenta de Christoval Thadeo de Ortega, y Bonilla, 1758.

Agueda de San Ignacio, María Anna. “Leyes de amor divino que debe guardar la fiel, y amante esposa de Christo, para ser a los ojos de su Esposo mas graciosa, grata y agradable” en *Varias devociones compuestas por la V. y M. R. M. Sor Maria Anna Agueda de S. Ignacio, Priora y Fundadora, que fue, del Sagrado Convento de Recoletas Dominicadas de Santa Rosa de San Maria de esta Ciudad*. Puebla: Imprenta de Christoval Thadeo de Ortega, y Bonilla, 1758.

Ágreda, María de Jesús. *Mística Ciudad de Dios, Vida de la Virgen María*. Ecuador: Fundación Jesús de la Divina Misericordia, s/f.

Álvarez Icaza, María Teresa. *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*. México: UNAM, 2015.

Álvarez Icaza, María Teresa. “La puesta en marcha del programa de secularización de doctrinas en el Arzobispado de México, impulsos y resistencias (1750-1758)” en Francisco Javier Cervantes, Lucrecia Enríquez y Rodolfo Aguirre (coordinadores). *Tradición y reforma en la iglesia hispanoamericana (1750-1840)*. México: BUAP, 2011.

Álvarez Icaza, María Teresa. “Los afanes de Manuel Rubio y Salinas por reformar el Arzobispado de México (1754-1758)” en María del Pilar Martínez López-Cano y Francisco Javier Cervantes Bello (coordinadores), *Reformas y resistencias en la iglesia novohispana*. México: UNAM, 2014.

Amador Marrero, Pablo. “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.

Alcalá, Luisa Elena. “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXIII, número 99 (2011).

Andrade Campos, Alejandro Julián. *El pincel de Elías, José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*. Puebla: BUAP, 2015.

Andrade Campos, Alejandro Julián. José Patriarca Universal: uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII. Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del arte, UNAM, 2016.

Andrade Campos, Alejandro Julián. “Tradición, intelecto e identidad en la pintura poblana del siglo XVII: El establecimiento de un diálogo pictórico con Cristóbal de

Villalpando,” en *Cristóbal de Villalpando esplendor barroco de Puebla*. México: Museo Internacional del Barroco, El Viso, 2018.

Archer, Christon I. *El Ejército en el México Borbónico. 1760-1810*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Arroyo González, Fray Esteban, Sor María de Cristo Santos Morales. *Monasterio de Santa Rosa de Lima, Puebla de los Ángeles*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1992.

Autor desconocido. *Regla y constituciones para las Religiosas Recoletas Dominicanas del Sagrado Monasterio de la gloriosa y esclarecida Virgen Santa Rosa de Santa María*. Puebla: Oficina del Real Seminario Palafoxiano, 1789.

Ayluardo, Clara García. “Re-formar la iglesia novohispana” en Clara García Ayluardo (coordinadora), *La reformas borbónicas, 1730-1808*. México: Fondo de Cultura económica, 2010.

Báez Hernández, Montserrat. De los despojos corporales a la reliquia y su imagen: el caso angelopolitano del beato Sebastián de Aparicio. Tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte: UNAM, 2017.

Bargellini, Clara. “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos” en *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, 2006.

Bazarte, Alicia y José Antonio Cruz Rangel. “Santas Escuelas de Cristo en la segunda mitad del siglo XVIII”. Consultado en:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/viewFile/260/249>

Bellido, José. *Vida de la V. M. R. M. María Anna Agueda de San Ignacio, primera priora del Religiosísimo Convento de Dominicas Recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758.

- Blanco Sosa, Juan Manuel. *La Madre Santísima de la Luz en la parroquia de la Santa Cruz-Puebla*. Tesis para obtener el grado de maestro en Historia del Arte: UNAM, 2007.
- Bolaños, María. “Tiempos de melancolía” en *Tiempos de melancolía. Creación y desencanto en la España del siglo de oro*. España: Turner, 2015.
- Bozal, Valeriano. *El gusto*. España: Machado libros, 2008.
- Brading, David. “La devoción católica y la heterodoxia en el México borbónico”, en Clara García Ayuardo y Manuel Ramos (coord.) *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México: Condumex, 1997.
- Calino, César, Clavijero, Francisco Xavier (trad.). *Compendio de la vida, muerte y milagros de san Juan Nepomuceno*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1762.
- Calvo, Thomas. *Acatzingo. Demografía de una parroquia mexicana*. México: INAH, 1973.
- Camacho, Ramón Kuri. *El barroco jesuita novohispano, la forja de un México posible*. México: Universidad Veracruzana, 2008.
- Canterla, Francisco y Martín de Tovar. *La iglesia de Oaxaca en el siglo XVIII*. España: Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla, 1982.
- Carbajal López, David. “La reforma de las cofradías novohispanas en el Consejo de Indias, 1767-1820”. *Revista Complutense de historia de América*, Volumen 38, 2012.
- Carbajal López, David. “La reforma de las cofradías novohispanas en perspectiva comparada: procedimientos, definiciones y alcances, 1750-1820”, en *Reformas y resistencia en la iglesia novohispana*. México: UNAM-BUAP, 2014.

- Carducho, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. España: MAXTOR, 2011.
- Carreras, Juan José. “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad” en Malcom Boyd, Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Castro Morales, Efraín. “Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, número 9. Agosto 1989.
- Castro Morales, Efraín. *La Independencia en la región de Puebla*. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010.
- Cervantes Bello, Francisco. *A la caza de Ángeles. La iglesia poblana (1790-1825)*. Puebla: Ediciones de Educación y Cultura, 2010.
- Contreras Cruz, Carlos y Claudia Patricia Pardo Hernández. *El obispado de Puebla. Españoles, indios, mestizos y castas en tiempos del virrey Bucareli, 1777*. Puebla: BUAP, 2007.
- Cuadriello, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México: UNAM, 2004.
- Cuadriello, Jaime. “Virgo Potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en Juana Gutiérrez Haces (coord.) *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVIII*. México: Grupo Financiero Banamex, 2009.
- Cuadriello Aguilar, Jaime. “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXIII, número 99, otoño 2011.

- Cuadriello Aguilar, Jaime. “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790” en Ilona Katzew (coordinadora), *Pintado en México 1700-1790. Pinxit Mexici*. Estados Unidos: LACMA-Fomento Cultural Banamex, 2017.
- Cuadriello, Jaime. “El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno” en *Pintado en México, 1700-1790. Pinxit Mexici*. México: Banamex-LACMA, 2017.
- Davies, Drew Edward. “La armonía de la conversión: Ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento Agustino neoplatónico” en Lucero Enríquez (coord.), *Harmonia Mundi, los instrumentos sonoros en Iberoamerica, siglo XVI-XIX*. México: UNAM, 2009.
- Davies, Drew Edward. “El repertorio italianizado de la Catedral de Durango en el siglo XVIII” en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *Música, catedral y sociedad: I Coloquio Musical*. México: UNAM, 2006.
- De la Maza, Francisco. “Una pintura de la ilustración Mexicana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen VIII, número 32, 1963.
- De la Maza, Francisco. *Arquitectura de los coros de monjas en Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1990.
- Díaz y Tirado, José Atanasio. *Sermón Panegírico Moral, que el veinte y ocho de octubre del año de mil setecientos noventa y quatro, y último día del solemne novenario de desagravios con el motivo de las actuales guerras contra los Franceses dedicaron los parroquianos de Sr. S. Josphe a su santísimo protector y patriarca, en su iglesia parroquial*. Puebla: oficina Palafoxiana, 1795.
- Donahue Wallace, Kelly. “Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en la Ilustración” en Marina Garone Gravier (editora), *Miradas a la Cultura del libro en Puebla. Bibliotecas, tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2012.

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

Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. España: Cátedra, 2010.

Escamilla González, Iván. “El arzobispo Lorenzana: la ilustración en el IV concilio de la iglesia mexicana”, en *Los concilios provinciales en la Nueva España. Reflexiones e influencias*. México: UNAM, 2005.

Fabián y Fuero, Francisco. “Edicto XLVI en que se manda que a el Maestro de Capilla y Musicos de la Santa Iglesia Catedral no usen de composiciones Teatrales y Profanas y que ningún Niño sea admitido en el Colegio de Infantes sin ser examinado primero por el Maestro de Capilla y sus dos sochantres” en Francisco Fabián y Fuero, *Colección de Providencias Diocesanas del Obispado de la Puebla de los Ángeles hechas y ordenadas por su Señoría Ilustrísima el Sr. Dr. D. Francisco Fabián y Fuero* (edición facsimilar). México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2012.

Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes tomo sexto*. Madrid: Joaquín de Ibarra, 1769.

Fernández de Echeverría y Veytia, Manuel. *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado, tomo 2*. México: Imprenta Labor, 1931.

Fernández Gracia, Ricardo. *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritura en el contexto del maravillosismo del Barroco*. S. l.: Caja Duero, 2003.

Fernández Niño, María del Carmen Dionisia. Los retablos de la parroquia de san Francisco Tepeyanco: el conflicto del clero regular y secular en imágenes. Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte: Universidad Iberoamericana, 2004.

Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco Mariano*. México: CONACULTA, 1995.

Flores Enríquez, Mayela. Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: Alegorías de la perfección monjil. Tesis para optar por el grado de maestra en Historia del Arte: UNAM, 2014.

Flores García, Karina. José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia: 1767-1781. Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del Arte: UNAM, 2016.

Franzini, Elio. *La estética del siglo XVIII* (trad. Francisco Campillo). España: Visor, 2000.

Fuentes, Sara. Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, perspectiva pictorum architecorum (Roma, 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII. Tesis de doctorado: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Furió, Vicenç. *Sociología del arte*. España: Cátedra, 2000.

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

Galí Boadella, Montserrat. *José Manzo y Jaramillo artifice de una época (1789-1860)*. México: Ediciones Educación y Cultura, 2016.

Gallego Julián. *El pintor, de artesano a artista*. España: Diputación Provincial de Granada, 1995.

- Gallo, Eduardo L. (editor). *Hombres Ilustres Mexicanos*, tomo III. México: imprenta de I. Cumplido, 1874.
- García Ayluardo, Clara. “Re-formar la Iglesia novohispana” en *Las reformas borbónicas, 1750-1808*, coord. Clara García Ayluardo. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- García, Francisco. *Vida, virtudes y Milagros de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*. Madrid: Imprenta de Gregorio Hermosilla, 1723.
- Gómez Álvarez, Cristina y Francisco Téllez Guerrero. “Inventario de los bienes de Campillo, Obispo electo de Puebla, 1803”. *América Latina en la historia económica*. Enero-junio de 1996.
- Gómez Álvarez, Cristina. *Un hombre de estado y sus libros. El obispo Campillo (1740-1813)*. Puebla: BUAP, 1997.
- González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. España: AKAL, 2015.
- Gutiérrez Haces, Juana y Rogelio Ruiz Gomar. *Cristóbal de Villalpando*. México: Fomento Cultural Banamex, 1997.
- Guridi y Alcocer, José Miguel. *Apuntes*. México: Moderna Librería Religiosa de José L. Vallejo, 1906.
- Hernández García, Alejandro. “Tradición de los Ejercicios espirituales de San Ignacio en Nueva España-México (1573-1929). Las casas de ejercicios de Puebla y México”. Texto inédito.
- Hontanilla, Ana. *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. España: Iberoamericana, 2010.

Ibargüengoitia, Mariano José. *Piadosos ejercicios sobre la Sagrada pasión de N.S. Jesucristo dedicados especialmente para la Semana Santa*. Madrid: Biblioteca Clásica de Religión, 1852.

Izquierdo, Sebastián. *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre san Ignacio*. Roma: Varese, 1675.

Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Alianza, 2002.

Labarga, Fermín. *La Santa Escuela de Cristo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.

Leicht, Hugo. *Las Calles de Puebla. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla*, 1980.

Le Brun, Charles. *Fisognomía de las pasiones*. Madrid: Casimiro, 2015.

López de Villaseñor, Pedro. *Cartilla Vieja de la nobilísima ciudad de Puebla. Deducida de los papeles auténticos y libros antiguos 1781*. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, 2001.

Lorenzo Macías, José María. “De mecánico a liberal. La creación del gremio de «las muy nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar» en la ciudad de Puebla”. *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, número 6, enero-abril 2006.

Loreto López, Rosalva. *El convento de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles, baluarte del criollismo novohispano*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1997.

Luzan, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Zaragoza: Imprenta de Francisco Revilla, 1737.

- Márquez Carrillo, Jesús. *Política, iglesia y modernidad en Puebla, las ideas y proyectos reformistas del obispo Francisco Fabián y Fuero, 1765-1773*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016.
- Mazín Gómez, Oscar. “Reorganización del clero secular novohispano en la segunda mitad del siglo XVIII” en *La Iglesia y el Centro Occidente de México. De la Singularidad a la universalidad. A través de relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*. México: COLMICH, 2014.
- Merlo Juárez, Eduardo, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández. *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: UPAEP, 1991.
- Merlo Solorio, Jorge Luis. “Labrando en casa. Reflejos de cotidianidad en el ámbito divino. El Taller de Nazareth”, en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. México: UNAM, 2018.
- Morales Pérez, Velia y Eduardo Merlo Juárez. *Estudio, devoción y belleza, obras selectas de la pinacoteca universitaria, siglos XVII-XX*. Puebla: BUAP, 2002.
- Morales Pérez, Velia. *Miradas del pasado. De los Colegios jesuitas al Colegio del Estado. Retratos e imágenes de la historia universitaria*. Puebla: BUAP, 2003.
- Montaña, José Isidro. *El corazón de las Rosas sepultado entre fragancias. Relación poética de las solemnes funerales exequias que para sepultar el corazón del Illmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la América, celebró en el Convento de Santa Rosa peruana su noble, y reconocida familia*. Puebla: Imprenta del Real Colegio de San Ignacio, 1765.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.

- Mues Orts, Paula. El pintor José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados. Tesis de doctorado en historia del arte: UNAM, 2009.
- Muratori, Luis Antonio. *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*. Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1782.
- Navarro de Zuvillaga, Javier. “La perspectiva en el tratado de José García Hidalgo” en José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*. España: Universidad de Valencia, 2006.
- Neff, Franzizka. La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imaginería a la escultura neoclásica. Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del arte: UNAM, 2013.
- Nieremberg, José Eusebio. *Vida del patriarca san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*. Zaragoza: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1631.
- Olivares Iriarte, Bernardo. *Álbum Artístico 1874*. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1987.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. España: Cátedra, 2001.
- Palafox y Mendoza, Juan de. *Constituciones de la Congregación y Escuela de Cristo Señor Nuestro. Fundada debajo de la protección de la Virgen María Santísima Señora nuestra, y el glorioso san Felipe Neri en el hospital de los italianos en Madrid*. Madrid: Imprenta de Andrés Frayz, s/f.
- Paleta Vázquez, Pilar. “Casa de Ejercicios Espirituales de los jesuitas”, *Tiempo Universitario, Gaceta Histórica de la BUAP*, 6, 2001.
- Palomera, Esteban. *La obra educativa de los Jesuitas en Puebla*. Puebla: BUAP, 2014.

Paredes, Antonio de. *La authentica del patronato que en nombre de todo el reyno votò la cesarea, nobilissima ciudad de Mexico, a la Santissima Virgen Maria señora nuestra en su imagen maravillosa de Guadalupe. Sermon, que en el dia octavo de las fiestas que en concurrencia de la Real Casa de Moneda celebrò la religion de la sagrada Compañia de Jesus, patente el augustissimo sacramento. Martes 19 de diciembre de 1747. Dixo en su santuario el R.P.M. Antonio de Paredes... prefecto de la muy ilustre congregacion del salvador en la casa professa de esta corte. Sacalo a la luz, y lo dedica a la mesma soberana Sra. el Lic. D. Nicolas Roxano Mudarra... Vicario Juez eclesiastico antes de la villa de Carrion, y actual de la ciudad de Guexotzingo.* México: imprenta del Nuevo Rezado de doña María de Rivera, 1748.

Payno, Manuel. *Bosquejos biográficos. Obras completas, XVIII.* México: CONACULTA, 2005.

Pérez Salazar, Francisco. *Historia de la pintura en Puebla.* México: UNAM, 1963.

Pérez Dib, Jimena. Estudio sobre la autoría de las pinturas 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.

Ponz, Antonio. *Viage de España, tomo IX.* España: Imprenta de Joachin de Ibarra, 1780.

Pozzo, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum.* Roma: imprenta de Jacobi Komarek, 1693.

Pulini, Massimo. “Vergine Orante,” en *Il Sassoferrato un preraffaelita tra i puristi del seicento*, ed. Massimo Pulini. Milán: Medusa, 2009.

Ratto, Cristina. “La glorificación de María como Madre de Dios en la bóveda del coro alto de la iglesia de monjas dominicas de Santa Rosa de Lima en Puebla” en *Orden de Predicadores 800 años. Tomo V. Arte y hagiografía, siglos XVI-XX.* Colombia: Universidad santo Tomás, 2019.

Rebollar Chávez, José. *El Templo Barroco de San Juan Bautista en la Villa de los Libres, Puebla*. Puebla: PACMYC, 2011.

Ribadeneyra, Pedro de. *Flos Sanctorum. Segunda parte en que se contienen las vidas de los santos que pertenecer a los meses de febrero, marzo, y abril*. Madrid: Imprenta Real, 1716.

Riello, José. “Entre el pintor pobre y el pintor perfecto, vidas de pintores en la España del siglo de oro” en Riello, José (ed.) *La teoría de la pintura en el siglo de oro (1560-1724)*. España: Museo Nacional del Prado, 2012.

Robin, Alena. *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México: arte, patrocinio y sacralización del espacio*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 2014.

Rodríguez-Sala, María Luisa y Verónica Ramírez. *Los médicos en la Nueva España y sus redes sociales. Etapa preilustrada (1730-1799)*. México: UNAM, 2016.

Rodríguez de la Flor, Fernando. “El canto catártico: el teatro músico como utopía de la obra de arte total en la ilustración española” en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII) Actas del simposio Internacional*. Salamanca: Reichenberger, 1996.

Romero, José Valentín. *La más hermosa flor de las Rosas, que aviendo amurallado su Corazón en la Primavera de su vida con las Rosas de las Virtudes, esperamos renasca en el Ibierno del sepulchro, como fragante Rosa del Verano, Nuestro Amantísimo Prelado el Illmo. Señor Doctor D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, Dignísimo Arzobispo Obispo, que fue de esta Ciudad y Obispado. Sermon, que en el Entierro de su Corazón, y Honras, que a su tierna memoria hizo, y dedicó la Ilustre y Noble Familia de su Ilma, en consorcio, y en el Convento de las Señoras Religiosas de Santa Rosa de esta Nobilísima Ciudad*. Puebla: Imprenta del Real Colegio de San Ignacio, 1765.

Rosa, Antonio María de la. *Historia de la Bellas Artes de la Puebla*. México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953.

- Rubial García, Antonio (coordinador). “La búsqueda de una identidad en época de cambios: 1750-1821” en *La iglesia en el México colonial*. México: UNAM, 2013.
- S/A, “Historia Copta de José el Carpintero” en *Evangelio Apócrifos*. México: CONACULTA, 1991.
- Saavedra Fajardo, Diego. *Idea de un Principe Político Christiano representada en cien empresas*. Múnaco: Enrico, 1640.
- Santos Hernández, Ángel. *La Compañía de Jesús y las dignidades eclesiásticas, tomo 1*. Madrid: Universidad Pontificia, 1998.
- Salazar Andreu, Juan Pablo. *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones (1700-1821)*. México: Porrúa, 2006.
- Taylor, William B. *Ministros de lo sagrado* (traducción de Óscar Mazín Gómez y Paul Kersey). México: Colegio de Michoacán, 1999.
- Teresa de Jesús, *El libro de la vida*. México: editorial santa Teresa, 2009.
- Torrente, Álvaro. “La secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740” en Malcom Boyd, Juan José Carreras (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*. México: UNAM, 1965.
- Valdés, Manuel Antonio. *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España desde principios del año 1784*. México: Felipe de Zuñiga y Ontiveros, s/f.
- Vallejo, José Ignacio. *Vida del Señor San José*. 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 de Tlatlauqui*, estudio introductorio de Ernesto de la Torre Villar. México: UNAM, 2006.

Vargaslugo, Elisa. “El Indio como donante de obras pías” en Elisa Vargaslugo (coordinadora) *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*. México:Fomento Cultural Banamex, 2005.

Varios autores. *Ad maiorem Dei gloriam. La compañía de Jesús como promotora del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2003.

Vega Iglesias, Ana María del Carmen. *Análisis iconográfico de las pinturas del coro alto del templo de Santa Rosa de Santa María en Puebla*. Tesis de maestría: UNAM, 2009.

Villegas, Alonso de. *Flos Sanctorum. Vida, y hechos de Jesucristo, Dios y señor nuestro, y de todos los santos, de que reza la iglesia católica*. Barcelona: Imprenta de la viuda de Piferrer, 1787.

Waldmann, Susann. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*. España: Alianza Forma, 2007.

Zahino Peñafort, Luisa (recopiladora). *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: UNAM, 1999.

Zaragoza, Verónica. *Miguel Cabrera, las tramas de la creación*. México: MUNAVI, 2015.

## **Fuentes digitales**

Castro Morales, Efraín. “Los cuadros de castas en la Nueva España”. Consultado en [http://lrc.salemstate.edu/hispanics/other/Los cuadros de castas de la Nueva Espana\\_Castro.pdf](http://lrc.salemstate.edu/hispanics/other/Los%20cuadros%20de%20castas%20de%20la%20Nueva%20Espana_Castro.pdf)

*Diccionario de autoridades de 1737*. Consultado en:

<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

Fuentes Lazaro, Sara. *El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva*. Consultado en:

<http://www.scielo.br/pdf/vh/v32n60/1982-4343-vh-32-60-00611.pdf>

Lafarga García, Fermín. “La Santa Escuela de Cristo: una particular institución del barroco hispano”.

Consultado en: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=35523355030](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35523355030)

Mayolargo y Lodo, José Miguel de. “Antecedentes de la emancipación: El reino de la Nueva España en el registro de la Real Estampilla (1759-1798)”. Consultado en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/009a\\_07.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/009a_07.html)

Olivares, Bernardo. *Álbum Artístico*, 115. Consultado en:

<http://digitalcollections.smu.edu/cdm/ref/collection/mex/id/804>

Peña, Jesús Joel. “Lapidicina Jesuítica”. Consultado en:

<https://www.universidad.com.mx/32/biblioteca-palafoxiana/lapidicinia-iesuitica>

Rubial, Antonio. “Nueva España: imágenes de una identidad unificada”, consultado en:

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-espaa---imgenes-de-una-identidad-unificada-0/html/33773577-4958-478c-87f0-fd3cfe188248\\_5.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-espaa---imgenes-de-una-identidad-unificada-0/html/33773577-4958-478c-87f0-fd3cfe188248_5.html#I_0)

[http://tamazulapan.com/?page\\_id=83](http://tamazulapan.com/?page_id=83)

<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=fernandez+de+villanueva+alonso+de+linaje&oc=0&p=jose>