

Alejandro Julián Andrade Campos

vida,
MIGUEL
obra y
JERÓNIMO
fama del
ZENDEJAS:
fa presto poblano



IMACP
Instituto Municipal de Arte
y Cultura de Puebla



2024
AÑO DEL

LIBRO Y LA
LECTURA

A Miguel Jeró

nimo Zendejas:

Por tu singular genio y
extraordinario talento,
inmortalizados para la posteridad
en tan sublimes lienzos.

Que tu memoria perdure hasta
que esta ciudad no tenga nombre.

H. AYUNTAMIENTO DE PUEBLA

Mtro. Adán Domínguez Sánchez
PRESIDENTE MUNICIPAL

María Lucero Saldaña Pérez
SECRETARÍA DEL AYUNTAMIENTO

Leobardo Rodríguez Juárez
REGIDOR PRESIDENTE DE LA
COMISIÓN DE ARTE Y CULTURA

INSTITUTO MUNICIPAL DE ARTE Y
CULTURA DE PUEBLA

Fabián Valdivia Pérez
Director General

Mauricio Pardo Ruiz
*Subdirector de Desarrollo Artístico, Cultural
y Patrimonial*

Miguel Ángel Quintero Cruz
Subdirector de Difusión Cultural

Xspiany Nayaf Sierra Ramón
Jefa del Departamento de Exposiciones

Diego Rodríguez Moreno
Coordinador de Fomento a la Lectura y Editorial

Juan Carlos Figueroa Cortéz
Coordinador de Diseño

Agradecemos el apoyo de las imágenes 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 19, 20 y 23 fueron tomadas por Carlos Ángel Ramírez Cardoso y retocadas por Lino Cantorán, cortesía de la Secretaría de Cultura de Puebla.

Las imágenes 18, 31 y 32 fueron tomadas por Eduardo Limón Rodríguez.

La imagen 24.1 fue tomada por:
Pedro Ayala Soledad

Índice

7

Presentación

Presidente Municipal

9

Presentación

*Director General del Instituto Municipal de Arte
y Cultura*

11

Preámbulo y agradecimientos

Sobre el retrato del artista que se vislumbra
en la portada de la obra y que aquí se
reproduce íntegramente

27

Introducción

La construcción de un mito y el fortaleci-
miento de una identidad

31 *Las razones en torno a la creación de un mito*

37 *Los tópicos de la literatura biográfica*

51 *El perfil del artista*

55

Capítulo 1

Los orígenes del pintor

57 *Estampas romanas y la prefiguración de
un artista*

59 *Nacimiento y formación: bajo el signo de
la Compañía*

69 *Primeras obras*

75

Capítulo 2

El ascenso como pintor episcopal y la
construcción de redes clientelares

77 *La Compañía de Jesús: el impulso definitivo*

81 *Patrocinio episcopal y relaciones con el clero secular*

99

Capítulo 3

Caracterización de su obra: herramientas
teóricas, soluciones formales y efectos
narrativos

107 *Herramientas visuales*

112 *Soluciones prácticas, reproducción de modelos*

116 *Discursos efectivos e imágenes emotivas: la
construcción de una teatralidad*

123

Capítulo 4

Vida privada, entre la milicia y el taller

125 *El regimiento de Dragones*

133 *El empadronamiento de 1773 y
la situación familiar*

135 *El taller, entre encargos y
formación: 1787-1797*

145

Capítulo 5

Vida y contexto social en el ocaso de sus días

147 *El pleito de los ensambladores y
el ennoblecimiento de las artes*

156 *Zendejas y el 1808 novohispano*

161 *La muerte del maestro, 1815*

165

Fuentes Consultadas

175

Semblanza

176

Cátalogo fotográfico



Este 2024 se celebran los 300 años del nacimiento de uno de los pintores más prolíficos que ha dado esta ciudad al mundo. En 1724 nació Miguel Jerónimo Zendejas, y entonces la pintura poblana ya no fue igual.

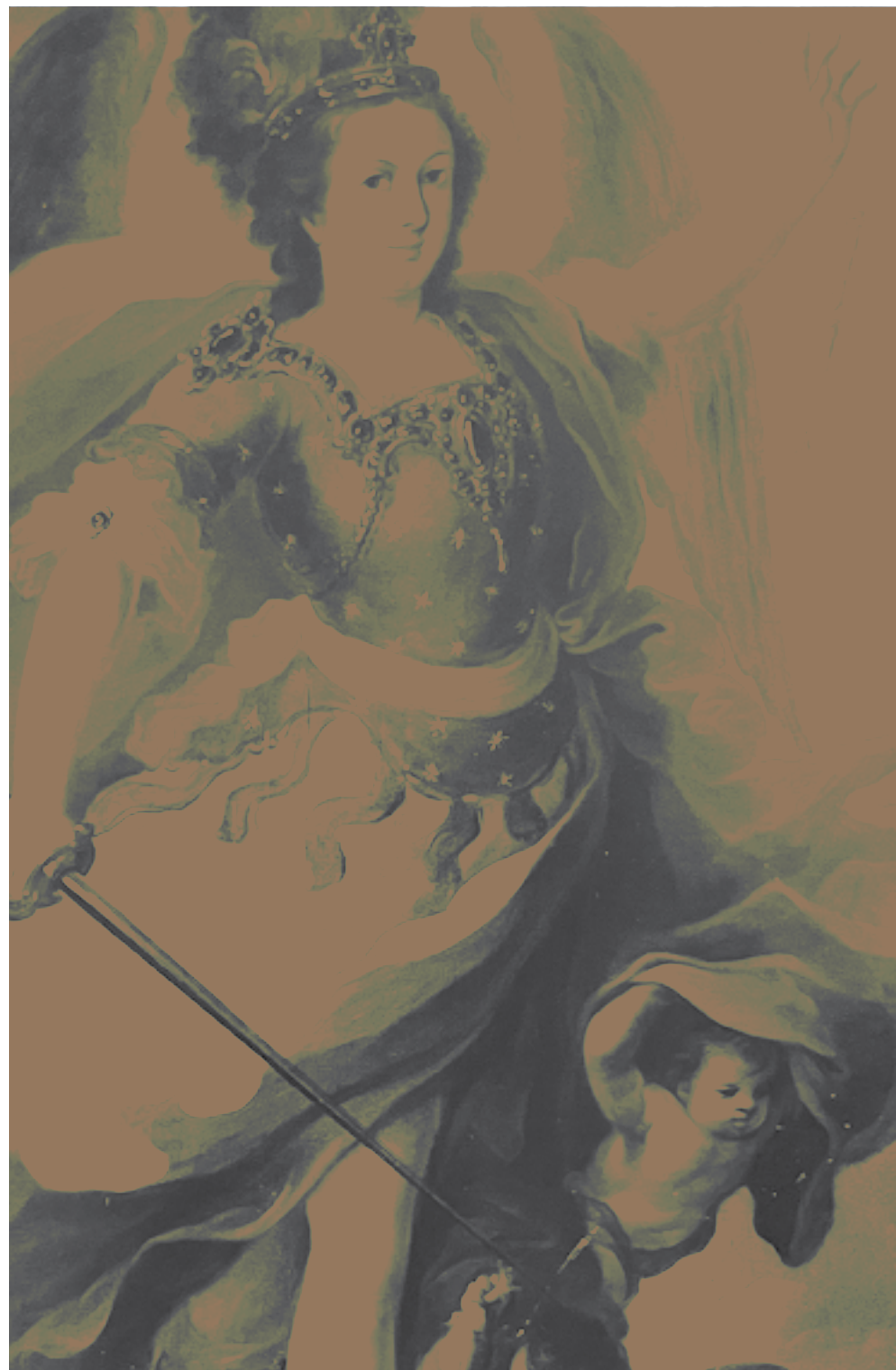
Para festejar este hecho histórico, el Ayuntamiento de Puebla, a través del Instituto Municipal de Arte y Cultura, presenta esta obra, “Miguel Jerónimo Zendejas: vida, obra y fama del fa presto poblano”, producto de la ardua investigación que Alejandro Julián Andrade Campos realizó como tesis doctoral para obtener el título de doctor en historia del arte.

La edición de esta obra permite cumplir el compromiso que tiene el Gobierno Municipal con todas las poblanas y poblanos para acercarlos a su historia e identidad y conocer los artistas que en el pasado virreinal le dieron tanta fama a nuestra ciudad.

Me llena de orgullo presentar esta obra, que permite conocer la vida y obra de un longevo pintor que fue fundamental en el desarrollo de un lenguaje pictórico local durante el siglo XVIII y que además formó a varias generaciones de pintores que lo reconocieron incluso durante el siglo XIX.

Deseo que lo disfrutes estimado lector y que en cada página descubras un sin fin de razones para estar orgulloso de vivir en una ciudad con más de cuatro siglos de historia y arte.

Adán Domínguez Sánchez
Presidente Municipal



El arte virreinal de la Ciudad de los Ángeles conmovió y sorprendió a propios y extraños por sus valores e identidad propia que fue producto de varias generaciones de artistas que dialogaron con el mundo artístico de ida y vuelta, integrando y amalgamando elementos que construyeron un lenguaje artístico angelopolitano.

Entre los pintores de la Puebla virreinal más destacados del siglo XVIII y sin lugar a dudas el más influyente en su época fue Miguel Jerónimo de Zendejas. Su longeva actividad artística nos ha legado obras en varios espacios de Puebla Capital y en el Estado de Puebla que hoy nos siguen sorprendiendo por su calidad y la capacidad de transmitir emociones. Desgraciadamente, la fama que tuvo Zendejas en su época y aún en generaciones posteriores a su muerte, se ha ido diluyendo.

Por esta razón, para el Instituto Municipal de Arte y Cultura es razón de alegría esta publicación que permitirá la difusión de la vida y obra de este extraordinario pintor poblano, que forma parte de la historia artística de la Angelópolis.

El rescate del olvido de personajes y obras que han sido fundamentales en la formación de una escuela poblana de pintura desde el periodo virreinal, es una tarea fundamental para comprender el lugar que tuvo nuestra ciudad en el desarrollo de las artes en todo el virreinato y la relación de los artistas locales con influencias, ideas y motivos que hoy podemos seguir conociendo gracias a extraordinarios trabajos de investigación como el del Dr. Alejandro Julián Andrade Campos, experto en pintura virreinal.

Fabián Valdivia Pérez

Director General del Instituto Municipal de Arte y Cultura



In diebus illis
Et ecce mater Domini

Et ait mihi Domine
onem meam

Et ait mihi Domine
onem meam

Preámbulo y agradecimientos

La ciudad de Puebla ha sido reconocida internacionalmente por su legado virreinal, época en la que fue la segunda capital política, económica y artística de la otrora Nueva España, dicha identidad proyectada hacia el exterior, viene desde el conocimiento y valoración que han construido los poblanos sobre su propio devenir. Apenas el 16 de abril de este año, cuando se celebraban 493 años de la fundación de la Angelópolis, la gente en redes sociales festejaba dicha fiesta colocando en sus perfiles fotografías de la Catedral de Puebla, dando a entender con ello que ninguna postal retrata mejor la identidad pobлана que la figura de la sede diocesana. Dentro de los símbolos que dan raigambre a un pueblo, las imágenes se vuelven fundamentales, pues a través de su consumo cotidiano fijan la idea simbólica de un espacio socioterritorial apropiado a través de su consumo. Dichos monumentos, continentes de obras que los ornamentan y dan sentido, fueron pensados y construidos por personajes que trascendieron en la historia gracias a su destacada labor, aunque muchas veces los nombres de estos próceres hayan quedado enmudecidos en la cultura general de la mayoría de los habitantes.

Al hablar de los artistas que le confirieron una visualidad a nuestra ciudad y su patrimonio, resalta en primer término el nombre Miguel Jerónimo Zendejas, notable pintor que el presente año de 2024 cumple 300 años de haber nacido.

La figura de Zendejas resulta fundamental para entender la actividad artística y sus procesos durante la época virreinal y parte del siglo XIX, y aunque su fama era amplia para los angelopolitanos de esa época, el día de hoy es conocido solamente por unos cuantos profesionales y aficionados a la historia de la ciudad y de las artes. El disfrute de nuestro patrimonio, ese que nos da identidad y orgullo, depende de su conocimiento, pues es de esta forma se convierte en una experiencia significativa en la que nos apropiamos de los objetos y los protegemos. Es por ello que el presente trabajo se publica, con el fin de que los poblamos podemos aquilatar la herencia cultural que nos ha legado el pincel de Zendejas, esa que sobrevive hasta nuestros días, y a pesar de las inclemencias de los tiempos, en varios templos, museos y colecciones de nuestra ciudad.

El presente trabajo se desprende de la tesis que defendí en la Universidad Nacional Autónoma de México bajo el título de “Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical secular en el obispado angelopolitano” para obtener el grado de doctor en Historia del Arte; en particular, del primer capítulo dedicado a construir una nueva biografía del pintor. Su publicación ha demandado modificar ciertas partes, actualizar otras y agregar nuevos apartados con el fin de que el lector tenga una obra coherente y completa en sus manos. Cabe destacar que este libro no pretende ser un compendio absoluto de la vida y obra del pintor, pues la obra tan vasta y de circunstancias tan particulares que ejecutó el pintor durante su longeva vida, necesitaría volúmenes enciclopédicos para ser narrada; en cambio, lo que pretendo es generar una idea general de Zendejas a través de problemáticas propias de la Historia del Arte, tales como la formación de un artista, sus redes clientelares, las estrategias teóricas y visuales, su vida en el taller y el papel social que desempeñó como artífice, todo ello acompañado de datos personales que nos permitan entenderlo como individuo y, con ello, sentirlo como un personaje más cercano.

Muchas obras del pintor han quedado fuera los márgenes de nuestro texto en pos de hacer un libro compendiado y ágil; sin embargo, remito al lector curioso y ávido de más información a las lecturas clásicas de la historia del arte en Puebla, como es el caso de *Historia de la Pintura* de Francisco Pérez de Salazar, así como al brillante estudio que Lucero Enríquez hizo de la paradig-

mática obra *El almacén* en su libro *Un almacén de secretos*; finalmente, en mi referida tesis de doctorado se puede encontrar mayor información de muchos de los lienzos que Miguel Jerónimo pintó para distintos comitentes a lo largo y ancho del obispado. En este año también saldrá otro libro de mi autoría titulado *Imagen y persuasión: devoción, política y pintura en el Acatzingo del siglo XVI-II*, dedicado a estudiar de manera profunda la relación entre Zendejas y el párroco Antonio Rojano Mudarra, así como las obras que dejó este vínculo en el curato de Acatzingo.

La creación de este tipo de trabajos nunca es tarea individual, pues el investigador se debe a distintos vínculos y redes personales y de trabajo que dan fuerza y luces a lo largo del trayecto que desemboca en un texto. Agradezco en primer lugar a mi amada madre María Lucía Marcela Campos Azuara, quien siempre alentó, apoyó y consintió mis inclinaciones por el arte religioso, así como a mi padre Ignacio Carlos Andrade Ayala (+) que me dio ejemplo del gusto por la cultura; igualmente a mis tíos Alejandro y Gustavo Campos Azuara, mi tío y mentor Ariel Azuara Campos y mi tía Concepción Samaniego por el apoyo y cariño brindado durante los años. A mis hermanos, tíos, primos y sobrinos Andrade y Campos, por el acompañamiento y el cariño.

El presente libro nunca se hubiera logrado sin la guía constante e incansable que me ha dado Paula Mues Orts durante 15 años de años de amistad; como directora de la tesis de donde se desprende este libro, supo plantar inquietudes, sugerir ideas, recomendar bibliografía y sembrar pasión en el entender de los pintores novohispanos. A Jaime Cuadriello, maestro y amigo, le agradezco la generosidad con la que comparte el inmenso conocimiento que tiene acerca del arte mexicano, ese que discute y defiende con premisas tan sugerentes como novedosas, siempre a través de la belleza sus palabras. A María Teresa Álvarez Icaza Longoria, Franziska Neff y Rogelio Ruiz Gomar por siempre haber nutrido este trabajo con su ávido intelecto y preciso ojo, develando ideas, caminos y formas de entender a mi personaje y su entorno. A Pablo Amador Marrero, quien aunque no fue parte de mi comité tutorial, me sugirió abordar a Zendejas para mi tesis doctoral; gracias por las visitas incontables a templos, por afinar siempre mis planteamientos y observaciones, por las risas y por la amistad.

A mi querido Fabián Valdivia, baluarte de la poblaneidad, por también compartir su basto conocimiento y pasión hacia nuestra ciudad, por siempre promoverla y contagiar el amor que le tiene; gracias a su iniciativa este primer capítulo de tesis se ha convertido en un libro en homenaje al pintor. El estudio de la historia conlleva la feliz construcción de amistades que trascienden la profesión y se vuelven parte de uno mismo; en ese sentido quisiera agradecer a mis amigos y colegas: Miguel Cano Román, Montserrat Báez Hernández, Karina Flores García, Andrea Montiel López, Julio Rubio, Mario Carlos Sarmiento Zúñiga, Argentina Arana, Luis Bernardo Vélez, Rodrigo Cabral, Carlos Maura, Valentín Ortíz, Isabel Fraile, Rosalva Loreto, Francisco Cervantes Bello, María de los Ángeles Rodríguez, Patricia Díaz, Iván Escamilla, Nelly Sigaut, Agustín Andrade, Carlos Maceda, Juan Manuel Blanco, Claudia Marín, Julieta Domínguez, Eduardo Limón, Julio Arellano, Ramón Avendaño, Ana Martha Hernández, Lidia Gómez, Erika Galicia, Josefina Manjarrez, Carmen Labastida, Elva Rivera, César Manrique, Emanuel Rodríguez, Escardiel González, Francisco Montes, Javier Gómez Marín (+), Lilia Martínez, Maricruz Ríos, Adriana Alonso, Manuel Ramos, Marifer Malpica y Gerardo Herrera. Gracias por su presencia, ayuda y por nutrir mi entendimiento,

La sensibilidad por la cultura, el arte y por la misma vida me ha llevado a conocer seres maravillosos a los cuales agradezco su presencia y apoyo continuo, gracias por su hermosa amistad y compañerismo a Manolo Jacinto, Miguel Vélez, Elba Cervantes, Enrique García, Carlos Plazola, Gabriela Cautli, Rogelio Dorantes, Edgar Loera, Fernando Estrada, Francisco Ríos, Samuel Segura, David Valencia, Omar Lezama, Raymundo Perroni, José Luis Escalera, Giovanni Zayas, Sara Miranda, Armando Pliego, Alí Coter, Héctor Fernández, Xavier Recio, Carlos Peimbert, Edgar Aguayo, Moises Rosas, Pablo Frankel, Maylen Bourget, Enrique Glockner, Julio Glockner, Jorge Álvarez, Enrique Cesin, Eliseo Bravo, Aldo Rivero, Alejandro Vera, Alejandro Hernández, Alejandro Tirado, Alejandro Serrano (parece que se nos juntaron los tocayos), Antonio Ramírez, Priesca, Alfonso Bonilla, Antonio Quiroz, Andrea Tzile, Sebastián Padilla, Frida Téllez, David Capilla, Cristina Aguirre, Lourdes Aguirre, Estela Torres, Vania Martínez, Paty Álvarez, Gabriel Molina, Israel Atémiz y Jorge Jiménez.

Agradezco también a Giuseppe Lo Brutto, Elizabeth Buenabad, Virginia Cabrera, Francisco Vélez, Sergio Rosas, Arturo Aguilar, María Elena Estefanón, Javier Pérez Siller, Andrea Vázquez, Patricia Preciado, Mariano Castellanos, Antonella Fagetti, así como a los demás colegas y ahora amigos que me han extendido la mano, dándome la bienvenida en mi entrada como profesor investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP.

A todas las instituciones y templos que han hecho posible este trabajo, pues mediante su interés y celo se ha podido investigar y conservar nuestro patrimonio cultural. Finalmente, agradezco desde lo más profundo de mi ser a Gaspar Conrado, Diego de Borgraf, Juan Tinoco, Antonio de Santander, José Rodríguez Carnero, Pascual Pérez, Juan de Villalobos, Cristóbal y Pablo de Talavera, José de Ortíz, José de Priego, Gregorio José de Lara, Manuel López Guerrero, Manuel Caro, Salvador del Huerto y, en especial, a Luis Berruecos, José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas, por elevar el espíritu a través de su obra y trazar con sus pinceles los derroteros hacia donde llevar mi vocación.

Otrora Puebla de los Ángeles
6 de mayo del 2024



Sobre el retrato del artista que se vislumbra en la portada de la obra y que aquí se reproduce íntegramente

Hacia 1861, el escultor y escritor Bernardo Olivares Iriarte se quejaba amargamente de que el litógrafo de la obra *Álbum Mexicano* había trasladado incorrectamente a la estampa el dibujo que de Don Miguel Jerónimo Zendejas había hecho Julián Ordoñez, discípulo del pintor, y que estaba destinado a ilustrar la primera biografía publicada del artista, escrita por el reconocido Manuel Payno (el relato completo puede encontrarse en el Apéndice 2 del presente libro).

En esta novísima biografía de nuestro *Fa Presto* poblano, hacemos justo tributo a aquel dibujo tan atesorado por Olivares, poniéndolo como portada y referente visual del célebre pintor. Más allá del testimonio histórico que representa, también busca erigirse como homenaje a aquellos artistas y estudiosos del siglo XIX que con amor, añoranza y gloria buscaron que perviviera la gloria intelectual de la Puebla de los Ángeles, segunda capital artística del otrora virreinato de la Nueva España.

← Julián Ordoñez, *Retrato de don Miguel Jerónimo Zendejas*, dibujo en carboncillo, contenido en el *Álbum Artístico* de Bernardo Olivares Iriarte (ca. 1861)





ha sido el que
de su oración
de su oración
de su oración

llamamos Pantalón, sino Pantalón y porfi
alcanzarán mis oraciones.

Introducción



La construcción de un mito y el fortalecimiento de una identidad

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)¹ en el primer tomo del Álbum Mexicano (1849), Bernardo Olivares Iriarte (1814-1876)²

- 1 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
- 2 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.

en sus dos tomos del *Álbum Artístico* (1855 y 1874)³ y Jorge Hammeken (ca. 1833-1884)⁴ 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.

- 3 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 álbum se custodia en la Biblioteca Palafoxiana. Ver Kelly Donahue Wallace, "Otro Álbum Artístico 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
- 4 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.

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 a través de estas 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 del Huerto, Manuel y Mariano Caro, Lorenzo Zendejas, Julián Ordoñez, José Manzo y Manuel López Guerrero –quienes 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: que esta tarea representaba un esfuerzo económico que no podían solventar, que ya prestaban un servicio a la sociedad a través de la enseñanza gratuita del dibujo en la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica y 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.⁵

5 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.

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.⁶

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.⁷ 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.⁸

6 "Expediente formado", f. 7.

7 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.

8 Ponz, *Viage de España*, 277.

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 Velázquez 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, ejerció filosóficamente la Pintura, habiendo llegado a conocer el natural qual ninguno.⁹

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.¹⁰ 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 Salvati, 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

9 Ponz, *Viage de España*, 271.

10 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.

*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.*¹¹

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 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.¹²

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

11 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (España: MAXTOR, 2011), 202-203.

12 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).

biografía de artista” se utilizó como mecanismo de defensa, mismo que apelaba a la nobleza artística.¹³

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 1815.¹⁴ 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.¹⁵

13 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.

14 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.

15 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,¹⁶ el que recibe mayores atenciones y elogios es Zendejas, dejando entrever con ello la gran fama que había poseído en vida y que continuaba 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, alimentaron el prestigio del 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 destaca, en primer lugar su hijo Lorenzo Zendejas, así como Salvador del Huerto, Julián Ordoñez y el reconocido José Manzo.¹⁷

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*.¹⁸

- 16 Los artistas mencionados por el autor son José Rodríguez Carnero, Cristóbal de Talavera, Luis Berruoco, 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.
- 17 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.
- 18 Bernardo Olivares, *Álbum Artístico*, 115. Consultado en: <http://digitalcollections.smu.edu/cdm/ref/collection/mex/id/804>

Los tópicos de la literatura biográfica

Antes de analizar algunos tópicos¹⁹ 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 su entorno. 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”.²⁰ Aclarado este punto, es necesario precisar que el objetivo de este 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.

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:

19 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.

20 Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista* (España: Cátedra, 2010), 21.

[...]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 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.²¹

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”.²² 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.²³ La intención de Manzo al contar esta anécdota era colocar a Zendejas como un pintor cuyo genio lo hizo cercano a un “príncipe” eclesiástico —título con el que se distinguía 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.²⁴ 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.

21 Manuel Payno, *Bosquejos biográficos, obras completas, XVIII* (México: CONACULTA, 2005), 202.

22 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, *El Arte de la Pintura* (España: Cátedra, 2001), 213-233.

23 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.

24 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.

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 Manzo y Julián Ordoñez, nos han preservado un rasgo curiosísimo y admirable de su maestro. Este rasgo es suficiente 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.²⁵

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

En estas líneas, Manzo y Ordoñez, a través de la pluma de Hammeken, enuncian la supuesta y peculiar técnica que Zendejas tenía para pintar.²⁶ 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 la tela. 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 manera a la hora de realizar un retrato.²⁷ Mediante la descripción del proceso artístico, el 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 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 idea de que Zendejas 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

26 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).

27 Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (España: Cátedra, 2001), 529.

*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.*²⁸

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) enunció que el pintor no dibujaba “ni tanteaba” sus obras; la temprana referencia a este hecho merece otorgarle cierta credibilidad o por lo menos hacerla susceptible a una nueva interpretación que deberá acompañarse de estudios científicos. También resulta sumamente interesante que de la Rosa llamara a Zendejas *Fapresto Poblano*, título que, parece, llegó a ostentar en vida. 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*:

*[...]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.*²⁹

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 per-

28 De la Rosa, *Historia*, 17-18.

29 Antonio Palomino de Castro, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (España: M. Aguilar, 1947), 1093.

sonajes; este rasgo es alabado tanto por Palomino, en el caso del pintor italiano,³⁰ como por de la Rosa, en el caso del artista angelopolitano.³¹ 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 de la artista transmitida en el lienzo y los afectos que surgieran en su ánimo cuando se encargaba de tan sublime asunto.³²

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.³³ A través de la idea del boceto o pintura inacabada 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*.

30 Palomino, *El Museo*, 1114.

31 De la Rosa, *Historia*, 18-19.

32 Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1987), 98.

33 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.

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.³⁴

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:

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.³⁵

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

34 Olivares, *Álbum*, 97.

35 Ponz, *Viaje*, 280.

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.³⁶

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”.³⁷ 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,³⁸ 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, posteriormente, el surgimiento del estilo rococó,³⁹ del cual se pueden divisar ya algunas características tanto en Zendejas como en la mayoría de los pintores de la época, verbigracia 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

36 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.

37 Waldmann, *El artista*, 39.

38 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.

39 Svetlana Alpers, *La creación de Rubens* (España: Machado libros, 2001), 89-115.

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.⁴⁰

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 *Album*, recalcó en Zendejas una de las características máspreciadas del artista culto, su afición por los libros:

40 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.⁴¹

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;⁴² 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.⁴³

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. Aprovecho la

41 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.

42 Waldmann, *El artista*, 66.

43 Ponz, *Viage*, 280.

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, 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.⁴⁴

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*⁴⁵ 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:

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

45 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.

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.⁴⁶

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 nuestro pintor vestía al momento de trabajar:

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.⁴⁷

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.⁴⁸

46 Olivares, *Álbum*, 8.

47 Olivares, *Álbum*, 115.

48 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.

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.⁴⁹

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 Zen-

49 Olivares, *Álbum*, 10.

dejas. 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.⁵⁰

Diversos 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 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 su maestría. 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.⁵¹

50 Olivares, *Álbum*, 115.

51 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.

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.

El perfil del artista

Como se ha mencionado, la literatura biográfica sobre artistas responde (en parte) a la necesidad de configurar un paradigma que sirviera como referente a sus congéneres y que al mismo tiempo dignificara su 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 [...].⁵²

52 José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Alianza, 2002), 116.

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 fue granjeada por el mismo Zendejas, no sólo a través de su talento como pintor —con el cual transformaba en imágenes los complejos discursos intelectuales que perseguía particularmente el clero angelopolitano— sino, también por su capacidad para relacionarse con potenciales clientes quienes que regenteaban los templos de la ciudad, verdaderos escaparates que socializaban la obra del artista debido a su carácter de espacios públicos. 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:

*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 [...].*⁵³

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

53 Jiménez, *Teoría*, 116.

*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.*⁵⁴

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 *Tradicción 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 imágenes: en el lenguaje poético, las pinturas o las esculturas, y así, convierte lo inanimado en algo “vivo”.*⁵⁵

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.

54 Jiménez, *Teoría*, 117.

55 Jiménez, *Teoría*, 117.





Capitolo 1



Los orígenes del pintor

Estampas romanas y la prefiguración de un artista

Recurriendo al lugar común en las biografías de Miguel Jerónimo,⁵⁶ 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. 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 ampliar otras.

56 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.

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 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 pudo dialogar con el pontífice y recibir su bendición.⁵⁷

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 exportación, 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.⁵⁸

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 *mezatinta*. La complejidad de la técnica dificultó su producción frecuente en España, aunque se sabe que dichas estampas se importaron y hubo grandes colecciones de ellas.⁵⁹ 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

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

58 Olivares, *Álbum*, 84.

59 Jesusa Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* (Madrid: Polifemo, 2010), 255.

*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 preparación de los cobres de más difícil, y dilatada; pero pueden emplearse diferentes operarios para perfeccionarlas del modo siguiente [...].*⁶⁰

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 alrededor de 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.

Nacimiento y formación: bajo el signo de la Compañía

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

60 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.

encontrado la fe de bautismo del pintor,⁶¹ 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.⁶² A dicho escrito regresaré más adelante.

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.

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

61 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.

62 *Filiaciones del nuevo regimiento e infantería de la Puebla, compuestas 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.

de la luz que impactaba con mayor fuerza en los objetos cercanos al espectador.⁶³ 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.

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”.⁶⁴ No obstante, esta aseveración es negada por Enríquez debido a que cuando Lorenzo Zendejas murió (1731) el futuro pintor contaba con apenas 7 años.⁶⁵ 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 el obrador de los 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, 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, otra posibilidad es 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

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

64 Citado en Enríquez, *Un Almacén*, 159.

65 Enríquez, *Un almacén*, 349.

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 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.⁶⁶

Para la Nueva España, este vínculo comenzó con Baltazar Echave Orio a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.⁶⁷ 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.⁶⁸ De Miguel Cabrera se han encontrado registros que indican su pertenencia a la selecta congregación de la Pu-

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

67 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.

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

rísima en el templo de san Pedro y san Pablo,⁶⁹ 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.⁷⁰

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, ideado por el referido Juan Antonio de Oviedo. 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.⁷¹

69 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.

70 Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera, las tramas de la creación* (México: MUNAVI, 2015), 19.

71 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 Berruero 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. Berruero realizó dos lienzos 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 1730,⁷² la cual fue copiada dos veces por Cristóbal⁷³ y Manuel de Talavera;⁷⁴ 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*,⁷⁵ 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 el culto gracias a la novena que se publicó para invocarla en contra de los temblores.⁷⁶ De igual modo, es importante señalar que tanto Berruero como Magón pudieron ser, en su momento, los retratistas oficiales de la Madre Santísima de la Luz, la cual representaron gran cantidad de veces,

72 Luisa Elena Alcalá, "La obra del pintor novohispano Francisco Martínez" en *Anales del museo de América*, número 7 (1999), 183-184.

73 Se encuentra en la sacristía del templo de santa Bárbara Almoloya.

74 Custodiada actualmente en el museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

75 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 Ilona Katzew (coordinadora), *Pintado en México 1700-1790. Pinxit Mexici* (Estados Unidos: LACMA-Fomento Cultural Banamex, 2017), 123-124.

76 Andrade, *El pincel*, 89-94.

al punto que es posible afirmar que fue una de las imágenes que más representaron en sus respectivas carreras.⁷⁷

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, para abrir 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 más adelante plantearé con en el asunto de las fuentes para la realización pictórica de la bóveda del coro de santa Rosa. Por último, es necesario señalar 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 de los *Ejercitantes célebres*, destinada para la recién inaugurada Casa de ejercicios espirituales de los jesuitas, localizada en la parte

77 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.

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 1729.⁷⁸ 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 pequeño Vicente -de apenas 15 años-⁷⁹ en el retrato de Jerónimo Pérez realizado en 1731.

Es probable que el ingreso de Miguel Jerónimo al referido obrador se debiera a la protección que los ignacianos proporcionaban la familia Zendejas y a la relación clientelar que sostenían con los Talavera. 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, cuando Pablo José contrajo nupcias con María Candelaria apenas siete días antes del deceso de su padre;⁸⁰ lo apresurado de la boda pudo deberse al delicado estado de salud en el que se encontraba Cristóbal, quien a la semana fue sepultado en el templo de San Roque.⁸¹ Cabe destacar que el encargo de *los ejercitantes célebres* fue concluido el año si-

- 78 Pilar Paleta Vázquez, "Casa de Ejercicios Espirituales de los jesuitas", *Tiempo Universitario, Gaceta Histórica de la BUAP*, 6 (2001), 3.
- 79 Velia Morales Pérez y Eduardo Merlo Juárez, *Estudio, devoción y belleza, obras selectas de la pinacoteca universitaria, siglos XVII-XX* (Puebla: BUAP, 2002), 101.
- 80 Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* (México: UNAM, 1963), 211.
- 81 Pérez, *Historia de la pintura*, 210.

guiente, dato que permite explicar el que todos los hijos firmaran el conjunto, pues tuvieron parte activa y fundamental en el ciclo ante la muerte de su padre, quien también fuera cabeza del taller. A la muerte de Cristóbal, Pablo José debió ser quien asumiera la responsabilidad del obrador 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”.⁸² 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. La formación y el talento del joven Zendejas, debieron permitirle una amplia movilidad para trabajar en obradores cada vez más prestigiosos, donde continuó perfeccionándose en el arte de la pintura al tiempo que recibía una mejor retribución económica.

Ha sido común pensar que en la Nueva España los artistas comenzaban y concluían su formación dentro del mismo obrador hasta obtener uno propio. Sin embargo, el caso de Zendejas nos permite plantear que los pintores cambiaban 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.

Bajo esta premisa propongo que Miguel Jerónimo, luego de su paso por el taller de los Talavera, laboró con José de Priego, pintor del que conocemos algunas obras y casi ninguna noticia. De su producción sobreviven algunos ejemplos tan interesantes como desiguales: 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; el imponente cuadro de las *Ánimas del Purgatorio* en el templo de San Pablo del Monte en Tlaxcala y la serie de la pasión de Cristo

82 Citado en Enríquez, *Un Almacén*, 159.

firmada en 1754 para la Capilla de la Tercera Orden de Santo Domingo en Puebla, estos últimos encargos resultan muy superiores a la obra de Santa Mónica y permiten intuir una evolución importante del artista y de su estilo.

Fue durante su estancia en el obrador de este artista, en donde Miguel Jerónimo debió haber conocido a Brigida Pliego o Priego, probable hija del maestro José⁸³ 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,⁸⁴ 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 envidado.

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 las obras de Lara y Magón guardan mucha semejanza. Pese a que no existe un registro de la fecha exacta 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.⁸⁵

83 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.

84 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.

85 Andrade, *El pincel*, 103-104.

Primeras obras

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 que Zendejas pasara varios años de su vida en diversos obradores, pudo deberse a que no poseía la capacidad económica para montar una tienda y taller propios, esto en consonancia con la temprana muerte de su padre y, por ende, con las penurias económicas que debió padecer su familia.⁸⁶ No obstante, en 1754 Zendejas ya contaba con la suficiente holgura para independizarse laboralmente y emprender su propio trabajo.

No es fortuito que los primeros trabajos de Zendejas se encuentren en Tamazulapan.⁸⁷ 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. Probablemente, el encargo de los lienzos del *Patrocinio de la Virgen (Img. 1)* y el *Patrocinio de San José (Img. 2)*, 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.

86 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.

87 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.

Los sendos lienzos revelan algunos indicios que permiten entender la primera etapa de producción del artista. En primer lugar, destaca el hecho de que el mismo año en el que fueron creadas las piezas (1754) la administración parroquial pasó de manos de los dominicos al clero secular.⁸⁸ 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.⁸⁹ 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 1755.⁹⁰

El séquito localizado al lado izquierdo se encuentra liderado por la figura del rey reclinado sobre un cojín de terciopelo rojo, elemento que resalta su honrosa presencia. El personaje de rostro afable ofrece un orbe como representación del 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 de san José* para la catedral de

88 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.

89 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).

90 Félix A. Reyes Gómez, “Templo de Santa María de la Natividad”, Tamazulapan, http://tamazulapan.com/?page_id=83

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: lamentablemente 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 un cortejo de hombres entre los que sobresale en primer plano el principal del pueblo, identificado tanto por su vestimenta con capa y chorrera, como por la 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 parecen ser retratos, por lo que valdría la pena plantearse la posibilidad de que Zendejas haya viajado a Tamazulapan para realizar los cuadros; aunque tampoco puede descartarse que los pobladores hubieran viajado a la Angelópolis a comisionar el pendant y que, durante su estancia, posaran para el artista en su taller.

Los encargos de cuadros en distintas poblaciones foráneas –localizadas dentro y cerca de los límites del obispado– debieron resultar una alternativa de trabajo muy conveniente para alguien que comenzaba su carrera, pues en la ciudad de Puebla los trabajos de pintura más redituables estaban mayoritariamente monopolizados por artistas que ya se encontraban consagrados o con una fama consolidada. Para el año en el que Miguel Jerónimo Zendejas realizó los patrocinios en Tamazulapan, el artista de mayor crédito en Puebla era José Joaquín Magón, quien a pesar de tener múltiples encargos en la capital 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 con menos competencia, resultaba atractivo para un novel pintor como Zendejas, pues le podía redituarse en una clientela constante que 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 que se alejan de la idea del retrato, pues no

presentan facciones singularizadas; esto podría explicarse si se piensa que los comitentes masculinos viajaron al taller del pintor en Puebla para encargar el 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 fueron modificados posteriormente, como ya lo había señalado Lucero Enríquez. En primer lugar, apreciamos un mayor cuidado en los detalles ornamentales del cuadro, una pincelada mucho más cauta y con menos soltura; también se observa una desproporción entre los cuerpos y rostros de San José y María, quienes muestran facciones y miradas poco expresivas, aspecto en el que posteriormente se destacó el pintor. 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. 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 monarca como ejecutor de la voluntad divina, logrando legitimar con ello las acciones reales. De lado opuesto, se observa al papa como la figura que avala la decisión del rey, acompañado del obispo y el nuevo párroco de Tamazulapan; este último, al estar colocado en primer plano, se perfila como el introductor, representante y operador 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.⁹¹ Por su parte, el cuadro mariano figura 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 completan perfectamente las dialécticas 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.

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, pues se desplazó a la administración regular para implantar la secular. Gracias a su carácter simbólico, estos cuadros comunicaron y persuadieron a la población de la nueva realidad parroquial en Tamazulapan, 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.

91 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.





Capitulo 2



El ascenso como pintor episcopal y la construcción de redes clientelares

La Compañía de Jesús: el impulso definitivo

El año de 1758 fue clave para la consolidación de Zendejas como artista en Puebla, pues en esa fecha realizó sus siguientes obras conocidas, la serie de retratos de colegiales de San Ignacio;⁹² esto a la par de pintar su obra maestra: la *Gloria*, hecha para la bóveda del coro en el Templo de Santa Rosa. Ambas fueron realizadas gracias a la protección y promoción de los jesuitas; cabe recordar que este vínculo pudo tener origen en la referida amistad entre Lorenzo Zendejas y el Juan Antonio de Oviedo. El patrocinio de la orden no sólo comprendió el contrato de piezas; también 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, posibilidad que plantearé 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. 3**). No obstante, las dimensiones

92 Según información de Lucero Enríquez la serie de encuentra fechada en 1758. Enríquez, "Un almacén", 160.

y calidad de otros retratos del conjunto, 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, Antonio Joaquín Rivadeneyra y Barrientos y Francisco Javier Rodríguez Calado. 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 mucho más profundo y cierto. 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.

La 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 acreditar su 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 ciudad, pues 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.⁹³ Cabe destacar que, para la supuesta fecha de este cuadro, Fernández de Villanueva ya tenía 17 años muerto (su deceso es fechado en 1741);⁹⁴ sin embargo, este cuadro pudo realizarse gracias a un retrato anterior proporcionado por sus descendientes, dentro de los que destaca el notable abogado e historiador poblano Manuel Fernández de Echeverría y Veytia.

Es importante precisar que algunos de los personajes representados en la serie no sólo tienen en común haber estudiado en el Colegio de San Ignacio, sino que un par de ellos también comparten el haber desempeñado algún

93 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.

94 "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>

puesto dentro del prestigioso cabildo catedralicio angelopolitano: Francisco Xavier Rodríguez Calado fue prebendado y 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”.⁹⁵ 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.

Esta serie debió ser clave para entender el patrocinio que posteriormente ofreció el clero secular a la figura de Zendejas, mediando en ello 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 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, poniendo como ejemplo a José de Ibarra y la comisión de los retratos de Carlos Bermúdez de Castro y Antonio de Villaseñor y Monroy.⁹⁶

Gracias a las obras que Zendejas hizo de los canónigos, el novel pintor tuvo acceso al poderoso y prestigiado mundo del cabildo Catedralicio, mismo que debió acoger, proteger y potenciar 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 se robusteció después de la repentina expulsión de

95 Morales, “Miradas del pasado”, 45.

96 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.

los jesuitas en 1767. El tener de su lado al cuerpo capitular de la Catedral – organismo de carácter permanente dentro de la diócesis– permitió a Zendejas el acreditarse ante los nuevos obispos que llegaban a gobernar el territorio episcopal, logrando con esto su permanencia como pintor oficial del clero secular, posición que 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 de 1764, en donde el pintor es mencionado junto a varios canónigos de la Catedral.

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* 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 en el mismo museo y firmados en dicho año.⁹⁷ 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:⁹⁸ la obra representa a San Ignacio de Loyola observando cómo la Santísima Trinidad recibe al alma cristiana en los cielos. 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; finalmente, en los albores del siglo XIX, ejecutó el ciclo de la vida de San Francisco Xavier para el Santuario de Nuestra Señora de la Luz.

97 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.

98 Francisco de la Maza, "Una pintura de la ilustración Mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen VIII, número 32 (1963): 43.

Patrocinio episcopal y relaciones con el clero secular

El mismo año de 1758 Miguel Jerónimo realizó una de las obras más ambiciosas de su carrera,⁹⁹ tanto por su compleja composición, como por sus dimensiones y la dificultad técnica que implicó: me refiero a *La Gloria*, originalmente montada sobre la bóveda del coro del templo de Santa Rosa (**Img. 4**). Aunque la obra ha llegado hasta nuestros días con bastantes deterioros y fuera de su sitio original, gracias a una banca conservada en el espacio coral conocemos algunos detalles de su creación:

Estas Bancas y la Voveda
Pintó Miguel Geronimo de Zendejas
el año de 1758. Con limosna del
Ii.mo Sr. Dr. Dn. Miguel Anselmo de Abreu
Obpo. de Sisamo y Auxiliar deste obispado.

No es intención del presente libro ahondar en la magna obra del pintor para el coro de Santa Rosa, puesto que se esta preparando otra publicación al respecto; sin embargo, es necesario hacer algunas reflexiones en cuanto a su patrocinio y encargo que nos permiten entender la manera en que el pintor empezó a fortalecer sus redes clientelares a través del favor episcopal. Como lo enuncia la referida banca, la factura de la decoración pictórica del coro fue costeada por Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, sacerdote canario que llegó a Puebla en 1751 como obispo auxiliar por petición expresa del prelado titular de la Angelópolis, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, su tío. La obra se inscribe dentro de las mejoras materiales que Domingo Pantaleón encabezó

99 Las únicas obras que tal vez podrían tener parangón con *La Gloria* serían la decoración del plafón del Teatro Principal, en la que Zendejas pintó a varios dramaturgos y literatos, y la decoración de la parroquia de San Marcos, que ha decir de los cronistas del siglo XIX era lo mejor de su pincel. Ambos trabajos se perdieron tanto por un incendio como por el asalto a la ciudad durante la intervención francesa.

en el recinto, causadas por la transformación del beaterio en convento; entre las modificaciones mandó a ampliar el coro para que cumpliera cabalmente con las nuevas obligaciones de la comunidad en el rezo divino.¹⁰⁰

La reconfiguración del conjunto incluyó la participación de varios personajes cuyas voluntades fueron unidas por el obispo; en el caso específico del coro, la decoración pictórica del retablo y los muros laterales parece haber sido costeadada por el mismo prelado, quien encargó los lienzos a su pintor de cámara, José Joaquín Magón.¹⁰¹ La bóveda se concibió como un proyecto aparte encargado a Zendejas bajo el patrocinio de Miguel Anselmo, quien probablemente estuvo influenciado por el jesuita José Bellido, confesor y biógrafo de la primera superiora del convento, sor María Agueda de San Ignacio.

Alrededor de 1750 Bellido viajó como procurador de la orden a Roma, lugar en el que gustaba “visitar templos y venerar reliquias de santos, si salía con gusto, como para recorrer los sitios consagrados por la devoción”.¹⁰² Dentro de su estancia debió visitar obligatoriamente los dos templos máximos de los jesuitas: la iglesia del Gesù y la de San Ignacio; ambos con bóvedas decoradas por Giovanni Battauli “Il Baciccio” y por Andrea Pozzo. La contempla-

100 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 Inbierno 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.

101 Acerca de José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas como pintores de cámara de Domingo Pantaleon y Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, saldrá próximamente un artículo de mi autoría titulado: “Pincel e imagen de príncipes eclesiásticos: reflexiones en torno a José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas como pintores de cámara de los prelados canarios Domingo Pantaleón y Miguel Anselmo Álvarez de Abreu.”

102 José Luis Maneiro, *Vidas de algunos mexicanos ilustres* (México: UNAM, 1988) 387.

ción de ambas obras debió calar profundo en Bellido, quien traería a la Nueva España la idea de recrear el éxtasis pictórico para el convento de las rosas.

El vínculo entre Miguel Anselmo y José Bellido debió darse en el contexto de las relaciones estrechas que tuvo el prelado con la orden, pues se sabe que fue “gran amigo de los jesuitas”¹⁰³, como lo prueban el hecho de que presidiera la misa de San Ignacio realizada en el Templo del Espíritu Santo en 1751,¹⁰⁴ y la tristeza profunda que, según las crónicas, sufrió al tener que ejecutar la Real Pragmática que expulsó a la orden de los territorios hispánicos en 1767, cuando ya ostentaba la titularidad del obispado de Antequera.¹⁰⁵ La relación debió propiciar que Bellido sugiriera tanto la innovadora ornamentación como el artista idóneo para ejecutarla, mismo que para ese entonces ejecutaba los retratos de estudiantes célebres del colegio de San Ignacio. *La Gloria* parece revelar por sí misma su filiación jesuita, pues dentro de la pléyade de santos y personajes bíblicos, sobresalen de hinojos las figuras de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier.

El brillante resultado debió complacer a Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quien a imitación de su tío Domingo Pantaleón pudo haber acogido a Zendejas como su pintor de cámara, pues su rango de obispo lo acreditaba para patrocinar a un artista bajo esta figura. Aunque no existen documentos que acrediten el título, hay diversos lienzos ejecutados por el pintor que lo vinculan de manera estrecha al prelado. Aparte de la bóveda de Santa Rosa, conocemos 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 (alrededor 1765) que se encuentra en las colecciones del Museo Amparo y el lienzo que conmemora la dedicación del templo de Molcayac (1786). Los lienzos que Zendejas pintó para el templo de los Santos Reyes en Tlanechicolpan en 1760 se configuran como todo un programa laudatorio hacia el

103 Francisco Canterla y Martín de Tovar, *La iglesia de Oaxaca en el siglo XVIII* (España: Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla, 1982), 104.

104 Jesús Joel Peña, “Lapidicina Jesuítica” consultado en <https://www.unidiversidad.com.mx/32/biblioteca-palafoxiana/lapidicina-iesuistica>

105 Canterla y Tovar, *La iglesia de Oaxaca*, 104.

obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, el cual debió ser orquestado por el clérigo del lugar con la asesoría e intervención de Miguel Anselmo Álvarez de Abreu. Del conjunto pictórico sobresale el *Martirio de San Pantaleón*, tela en la que Zendejas dejó firma y fecha de la empresa (**Img. 5**). Al centro de la composición se observa a San Pantaleón, patrono y tutelar del obispo, siendo atado al tronco de un árbol mientras que un soldado lo degüella; en la parte superior se encuentra Cristo, quien se halla listo para recibir en la gloria al nuevo mártir. La escena central se presenta como un telón, cuyas cortinas parecen descorrerse mediante la figura de dos doseles sostenidos por columnas; 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— así como retrato del 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.¹⁰⁶

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, copiando exactamente el modelo de la escultura que hizo José Marín Villegas de Cora en 1753 para la Catedral de Puebla, por petición expresa de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La copia del modelo catedralicio nos habla 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, el lienzo de *La entrega del Rosario a Santo Domingo*, alude al primer nombre del prelado, mientras que el tríptico en que se representa a San José acompañado de las escenas del *Banquete de la Sagrada Familia* y *El taller de Nazareth* representa el patrocinio josefino sobre la casa nobiliaria de los Álvarez Abreu.

106 Esta pintura había sido anteriormente analizada en 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) 348.

La traza de la pira funeraria construida en 1764 para albergar el corazón del obispo Domingo Pantaleón durante sus exequias en el convento de Santa Rosa, fue realizada por el mismo Zendejas, como lo asienta el sermón de *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.*¹⁰⁷

El mismo escrito refiere 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,¹⁰⁸ aludiendo 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 séquito del obispo, era familiar carnal del mismo. Es 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. 6**). Aunque la obra no presenta firma, ha sido atribuida 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, conformado en parte, por el escudo nobiliario de la casa de los Abreu. Para Pablo Amador, este retrato debió servir como modelo a Miguel Jerónimo para otras obras posteriores, como la que a continuación se analizará.¹⁰⁹

107 Montaña, *El Corazón de las Rosas*, 35.

108 Montaña, *El Corazón de las Rosas*, 31.

109 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>

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;¹¹⁰ la pintura presenta la efigie del obispo Miguel Anselmo a punto de incensar el altar mayor para consagrarlo. Debido a la fecha de consagración, es prácticamente seguro que este prelado celebrara las funciones, pues hay que recordar que una de las razones fundamentales para contar con un obispo auxiliar era cumplir con las visitas y demás labores necesarias en los territorios foráneos a la sede episcopal. La realización del retrato de Miguel Anselmo dentro del lienzo de Molcajac, pintado 20 años después del evento, no debió ser problema para el pintor; a pesar de que para ese entonces el mitrado ya había muerto en la lejana Antequera, la cercanía entre Miguel Anselmo y Zendejas debió propiciar 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 podría haber sido el referido cuadro del Museo Amparo.

La vinculación con la elite episcopal, el cabildo y la Compañía de Jesús debió abrir nuevas oportunidades de trabajo para Zendejas, puesto que el reconocimiento de su calidad artística —demostrada indudablemente en la bóveda del coro de Santa Rosa— aunada al prestigio y poder de los clientes para los cuales laboraba, lo configuraron y consolidaron como un pintor atractivo para el clero, especialmente el de carácter secular. Es así que trabajó para importantes curatos dentro y fuera de la ciudad, como es patente en las parroquias de Acatzingo y de San José de Puebla; como ejemplo ahondaré en el caso de Acatzingo, ya que cronológicamente empata con el periodo que aquí se estudia. Hacia el año de 1761 el curato de San Juan Evangelista Acatzingo fue tomado en titularidad por el cura Antonio Manuel Rojano Mudarra (**Img. 7**), quien provenía de una pudiente familia de hacendados dentro de la que también figuraba su hermano, el cura Nicolás Rojano, quien se desempeñó como párroco en varias poblaciones como Chiautempan, Nopalucan, Amozoc y Atlixco, siendo

110 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.

finalmente designado como canónigo penitenciario de la Catedral en 1778.¹¹¹ Antonio Manuel estudió primeramente en el Real Colegio de San Ignacio, de hecho su retrato es parte de la serie de estudiantes célebres, y posteriormente se graduó en filosofía y teología en el también Colegio jesuita de San Ildefonso;¹¹² a pesar de la inclinación por esta orden, se terminó ordenando como sacerdote secular, ocupando en un principio los curatos de Chignahuapan y Chiautempan.¹¹³

Durante su periodo como párroco de Acatzingo se destacó como un celoso cura de almas preocupado por la salud física y espiritual de su feligresía, así como por su educación, como lo demuestra el legado que dejó para construir una escuela gratuita de primeras letras. Desempeñó la administración documental y económica de su parroquia de manera estricta, como lo dejan ver tanto los libros sacramentales como las anotaciones de los libros de fábrica del templo o la constante revisión a los encuadernados de cargas y descargas de las cofradías pertenecientes al curato. Su legado trascendió gracias a la gran cantidad de obras que promovió en el templo, la capilla santuario de Nuestra Señora de los Dolores y la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, para las cuales contrató a los mejores artistas de la capital del obispado, entre los que destaca en primer lugar Miguel Jerónimo Zendejas.¹¹⁴

Es posible que ambos personajes se conocieran previamente gracias a la Compañía de Jesús, pues ambos pertenecían a su círculo cercano: uno

111 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.

112 César Manrique Figueroa, "Los grabados de los Klauber del *Catecismo* de Pedro Canisio como fuente para la elaboración de pinturas novohispanas", texto inédito, 15. Agradezco profundamente al autor por haberme facilitado una copia de su artículo antes de que sea publicado.

113 Así lo asienta el retrato de Antonio Rojano firmado por Zendejas que se conserva en las dependencias de la parroquia de San Juan Evangelista Acatzingo.

114 Acerca de las obras de Zendejas en Acatzingo y su relación con Antonio Rojano, saldrá próximamente un libro de mi autoría cuyo título es *Imagen y persuasión: devoción, política y pintura en el Acatzingo del siglo XVIII*, el cual será editado por la Secretaría de Cultura de Puebla.

como estudiante de sus colegas y otro como amigo y artista de la orden. Desde el temprano año de 1764 Rojano contrató a Zendejas para la decoración del camarín de Nuestra Señora de los Dolores, mismo en el que mandó a representar la devoción de los cinco Dolores de María a través de originales composiciones que deben contarse dentro de las mejores y más interesantes obras del artista. Entre los lienzos sobresale la imagen de San Juan anunciándole a la Virgen la detención de Cristo —tema nada común en la plástica americana y Europea— la cual resolvió el pintor colocando a María afligida frente al apóstol, mientras unos ángeles descienden del cielo con la cruz en brazos, signo inequívoco del mortal destino de su hijo; a lo lejos, se observa el prendimiento con todo y la imagen de San Pedro cortando la oreja de Malco. **(Img. 8)**

Entre los años de 1775 y 1778 se extendió la ornamentación pictórica en dicha capilla, colocándose monumentales cuadros de la pasión de Cristo que remplazaron varios ex votos en honor al milagroso lienzo de la Dolorosa,¹¹⁵ tutelar del recinto. Los temas fueron el Vía Crucis, la elevación de la Cruz, el descenso de Cristo y la Piedad, así como la escena de la Virgen en el cenáculo consolada por los apóstoles; dos de estas obras fueron pagadas por el propio Antonio Rojano, como lo enuncian inscripciones colocadas a su calce. El cuadro del Vía Crucis sobresale no solamente por su compleja composición, misma que sintetiza varios de los pasajes ocurridos dentro del trayecto hacia el Calvario, sino también por su función como artefacto para la prédica, pues junto a él se encuentra colocado el púlpito desde donde el sacerdote —a manera de narrador que salía del cuadro— relataba de manera piadosa y emotiva lo observado en el lienzo. **(Img. 9)**

Aunque se encuentran otras obras pintadas por Zendejas dentro del conjunto parroquial, como el retablo de San Juan Nepomuceno o los sendos lienzos del Martirio de San Juan en la Puerta Latina y la Visión del Apocalipsis en Patmos, el siguiente gran encargo que recibió el pintor en Acatzingo fue la ornamentación de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, realizada entre

115 Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano* (México: CONACULTA, 1995), 255

los años de 1785 y 1788, como lo dejan saber los libros de cargas y descargas de dicha cofradía.¹¹⁶ Las escenas distribuidas en el recinto representan: el Niño Perdido y hallado en el Templo; las bodas de Caná; el encuentro de Cristo con la Samaritana; la resurrección de Lázaro; la entrada de Cristo en Jerusalén; la oración en el huerto; la incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás; el juicio de Pilatos; la flagelación; la coronación de espinas; la condena de Cristo a muerte; el encuentro de Jesús con su madre; Cristo consolando a las mujeres de Jerusalén; la tercera caída; Cristo bebiendo el vino amirrado con hiel; la crucifixión; el descendimiento; la piedad; la aparición de Jesús a María Magdalena y la incredulidad de Santo Tomás. Como parte de los encargos, también se observa en el camarín un *San Miguel* que sirve como puerta al nicho de la imagen de la Soledad.

Gracias a los registros de pagos podemos conocer varios detalles importantes de su factura, como el hecho de que Zendejas visitó la capilla para la realización de las obras, cuestión patente en el pago que se hizo en 1788 de un peso y cuatro reales por el alquiler de un caballo y un mozo para que el pintor viajara a Acatzingo, Otra peculiaridad radica en la insistencia de que los pagos a Zendejas –único artista registrado por su nombre y con el prefijo “don” – se ministraron “por orden del señor cura”, asentándose en alguno de ellos que se anotaba el estipendio “para que al señor cura le conste y tenga presente”,¹¹⁷ esta insistencia nos permite dilucidar la importancia que tenía para Antonio Rojano la factura de estas obras, así como el pronto y correcto pago al pintor, con quien pudo haber trabado una amistad más allá de los vínculos laborales. El año de 1787, y después de varios intentos fallidos, Rojano dejó su curato para entrar al cabildo de la catedral de Puebla como racionero, posición desde la cual debió

116 “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]”APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89, s/p.

117 “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]”APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89, s/p.

encontrarse de nuevo con Zendejas en 1790, cuando la corporación le encargó los lienzos de la vida de San Juan Nepomuceno para la Catedral de Puebla.¹¹⁸

Más allá de trabar relaciones estrechas con preladados, canónigos y párrocos, Zendejas también hizo trabajos para el clero regular, como lo demuestran la serie de la vida del beato Sebastián de Aparicio para el templo de San Francisco; el ciclo de la vida de San Francisco para el convento dieguino de San Antonio o la vida de San Juan Nepomuceno pintada para su capilla en el templo de Santo Domingo. Durante toda su vida el pintor logró establecer vínculos amistosos y comerciales que le permitieron entretener una sólida y amplia red clientelar de carácter heterogéneo, misma dentro de la cual confluían clero secular, regular y diversos personajes de la vida civil; no en balde logró monopolizar casi todos los encargos importantes de la diócesis durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX.

Variaciones del oficio: el pintor como perito valuador del arte de la pintura

A lo largo de su vida Miguel Jerónimo debió realizar 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 ayudarlo 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, 1774¹¹⁹ y 1803. Muchos de estos documentos no aportan información

118 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) 159-160.

119 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.

directa sobre Miguel Jerónimo Zendejas; sin embargo, la pertinencia de su análisis radica en las noticias sobre sus clientes, lo cual permite conocer con qué tipo de personajes se relacionó, que posición social ocupaban, y con ello reconstruir más fragmentos de la poderosa red clientelar del pintor.

En los seis avalúos referidos el artista no menciona datos que muestren directamente su *expertise* en cuanto a calidades o autores, aunque debió tener estos conocimientos en medida de lo que su contexto demandaba. 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), mismo que en ocasiones aumentaba notoriamente el valor de la obra. Aunque Zendejas debió tomar en cuenta la calidad pictórica de las piezas, esta no aparece enunciada en los documentos, por lo que es difícil medir el conocimiento o el gusto del pintor.

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.¹²⁰ 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 en 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.¹²¹ 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 vinculó Zendejas tanto en otros avalúos como en un pleito ocurrido en 1799, del cual hablaré más adelante.

120 Avalúo de bienes de José Ruiz, AGNP, Notaría núm. 2, caja 90, año de 1764, ff. 284v.-287v.

121 Agradezco al investigador y paleógrafo Arturo Córdova Durana por esta información.

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 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 estibar en que el mencionado santo, aparte de compartir nombre con el dueño de la casa, era de especial devoción para el cabildo civil, corporación de la que José Antonio era miembro. Similares causas se pueden plantear para la presencia de una lámina de la Virgen Conquistadora, imagen fundacional de la ciudad de Puebla que salía en procesión durante las fiestas de la Inmaculada Concepción que eran costeadas por el cabildo.¹²² Lo mismo sucede con los dos cuadros de Jesús Nazareno, que por ese entonces se alzaba como el culto más importante de la ciudad y que, en casos de epidemias y sequía, era sacado en procesión por el mencionado cabildo de la ciudad.¹²³

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 estimable 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.¹²⁴ 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. De esta tasación poco se puede decir, a

122 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.

123 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.

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

excepción de que la presencia de obra pictórica y escultórica es reducida al punto de que el avalúo de Zendejas (pintura) y de Palacios (escultura) está incluido en una misma sección.¹²⁵ 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.¹²⁶

El tercer avalúo está fechado el 7 de abril de 1769 y fue realizado por la muerte de Micaela Getrudis Jiménez,¹²⁷ 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.¹²⁸ 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.¹²⁹ 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,¹³⁰ quien al parecer fue hermana del

125 Avalúo de bienes de José Morales y Torija, AGNP, Notaría 6, caja 100, años 1765 a 1766, ff. 21v a 22v.

126 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.

127 Agradezco al investigador y paleógrafo Arturo Cordova Durana por esta información.

128 Avalúo de bienes de Micaela Gertrudis Jiménez, AGNP, Notaría 2, caja 95, años 1770 a 1777.

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

130 Avalúo de bienes de Juana de Arze y Miranda, AGNP, Notaría 6, caja 110, años 1774 a 1775.

famoso párroco de la Santa Cruz y canónigo de la Catedral de Puebla, Andrés de Arze y Miranda. Este vínculo indirecto entre Zendejas y Arze y Miranda, pudo deberse a la cercanía que el pintor tenía con los círculos del Colegio de Canónigos de la catedral angelopolitana, como ya se ha estudiado más arriba. El canónigo fue un personaje de suma relevancia para la ciudad, como lo demuestran la numerosa cantidad de sermones impresos de su autoría y su contribución a la *Biblioteca Mexicana* de Juan José de Eguiara y Eguren.¹³¹ Entre los lienzos de Juana de Arze y Miranda, sobresalen 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; esta referencia deja entrever la cultura visual del artista que le permitió separar la producción peninsular de la novohispana.

El 22 de junio de ese mismo año Zendejas valió el acervo pictórico de otro personaje a causa de su defunción: la del presbítero Antonio de Ariza. El avalúo fue convocado por el bachiller don Tomás Bernardo de Otañez y Zepeda,¹³² médico 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.¹³³ 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

131 Acerca de Andrés de Arze 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.

132 Avalúo de bienes de Antonio de Ariza, AGNP, Notaría 2, caja 112, años 1790 a 1793.

133 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.

en las relaciones de Zendejas con el clero secular, aunque se desconozca la posición que ocupó dicho sacerdote.

La última tasación conocida de Zendejas resulta ser la más significativa, pues la hizo sobre los bienes del sacerdote Ignacio González del Campillo, nombrado en ese entonces obispo de Puebla. El vínculo entre el pintor y el clérigo puso darse desde que Campillo canónigo de la Catedral; el inusual nombramiento de un capitular poblano como obispo de la diócesis debió ser motivo de alegría para el artista, esto sin contar que el nombramiento le garantizaba seguir siendo el pintor episcopal por excelencia. Como lo mencionó Cristina Gómez, cada vez que a un sacerdote se le designaba 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.¹³⁴ 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.

En el ramo de pintura 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.¹³⁵ 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 1786.¹³⁶ 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

134 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.

135 Montserrat Báez Hernandez, “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.

136 Juan Pablo Salazar Andreu, *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones* (México: Porrúa, 2006), 298.





*... hanc illi dicitur
in regionem
sugocelantibus
... hanc illi dicitur
Patulensium
... hanc illi dicitur
... hanc illi dicitur*

Capitulo 3



Caracterización de su obra: herramientas teóricas, soluciones formales y efectos narrativos

En estas líneas me gustaría reflexionar brevemente acerca de 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. A través del entendimiento de las herramientas del pintor, así como de las características conceptuales y visuales de su obra, se pueden plantear las cualidades que la sociedad demandaba en su trabajo y, con ello, las pautas que perfilaban el gusto, en particular el del clero secular poblano de la segunda mitad del siglo XVIII, quien fue su mayor y más fuerte cliente, aunque el único. Es posible que entre las razones de su éxito se encuentren dos facultades reconocidas ampliamente dentro de su producción: la capacidad inventiva e ingenio para crear composiciones de carácter alegórico y la utilización de herramientas para generar obras de carácter emotivo que provocaran el *pathos* del espectador. Dichas características fueron destacadas por escritores cercanos a la época de Zendejas; en primer lugar Antonio María de la Rosa en su ya referida *Historia de las Bellas Artes en Puebla*, alabó como virtud central de su obra el manejo de la gestualidad:

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) como jesucristo muerto en su regazo, que llenan de alegría sus vírgenes en las situaciones de gozo. Sus formas bellas, su

*colorido limpio y mórbido, sus contornos suaves, sus composiciones grandiosas e interesantes sus actitudes propias [...] En prueba para concluir diré, que eran tan graciosas sus Vírgenes, sus Ángeles y sus Niños, como espantosos los objetos con que se proponía expresar escenas lastimosas y de horror.*¹³⁷

Bernardo Olivares, en cambio, resaltó el intelecto del pintor y su amplia cultura, misma que le permitió construir composiciones complejas y de profundo significado:

*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 [...] Fue entregado a la lectura de 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 el Padre Nuestro.*¹³⁸

Es desde la capacidad intelectual y el desarrollo de una emotividad contundente que pretendo desarrollar las singularidades de su obra y, con ello, las herramientas con la que contó para ello. En primer lugar, como lo asentó Olivares, el hábito de la lectura era fundamental para el pintor culto de la época, como lo demuestran los inventarios de las bibliotecas de José de Ibarra y Miguel Cabrera; dentro de este tenor señaló que era ávido lector de textos sagrados, primordiales para la representación de temas religiosos a los que mayoritariamente consagró su producción.

Entre los libros de carácter sacro debió destacar en primer lugar la *Mística Ciudad de Dios* escrita por sor María Jesús de Ágreda y publicada por primera vez en 1670; el volumen se convirtió en libro de cabecera para los pintores novohispanos desde finales del siglo XVII, como lo demuestran varias

137 De la Rosa, *Historia de las Bellas Artes*, 17-19.

138 Olivares, *Álbum*, 98.

obras de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando.¹³⁹ Dentro de la producción de Zendejas es patente su uso principalmente en las series de la pasión de Cristo, un ejemplo de ello es el ciclo que pintó para la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en Acatzingo, ya mencionado anteriormente; dentro de la secuencia representó el peculiar pasaje de la incómoda posición de Cristo en la Cárcel de Caifás (**Img. 10**), exclusivo del libro de Ágreda, el cual fue narrado por la monja de la siguiente manera:

*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 cuidase de ella.*¹⁴⁰

La *Mística Ciudad de Dios* no sólo sirvió como fuente narrativa para los pasajes que se representarían; su profundo carácter descriptivo y afectivo permitió entender el tono emocional de las escenas y con ello plasmar la gestualidad correcta que cada personaje debía tener en cuanto a su papel y actitud dentro del pasaje. Como ejemplo tenemos el gran cuadro del *Via Crucis* en la capilla de los Dolores, también en Acatzingo: mientras que San Juan y

139 Referente al uso del libro de sor María en la pintura novohispana, consultar: Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco* (Navarra: Caja Duero, 2003) 43-55

140 María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María* (Madrid: Monasterio de monjas Concepcionistas de Ágreda, 2009) 976.

María Magdalena muestran un semblante notablemente desencajado y compungido al encontrarse con Cristo, la Virgen María se observa adolorida pero con una actitud mucho más contenida (**Img. 11**). Esta particularidad también fue destacada por Ágreda en su narración del camino al Calvario:

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 incessantes lágrimas.¹⁴¹

Dentro de su biblioteca también debió contar con textos de tratadística pictórica, cuyo uso fue generalizado para los artistas cultos, como lo muestran los referidos de casos Ibarra y Cabrera. Para la época tenemos que resultaba fundamental el *Museo Pictórico y Escala Óptica*, escrito por Antonio Bernabé Palomino y cuyos dos tomos se publicaron en 1715 y 1724;¹⁴² los volúmenes abordan desde temas clásicos como la defensa de la liberalidad de dicho arte hasta los tipos de pinturas, técnicas, argumentos y hasta estrategias como la economía, la acción, la simetría, la perspectiva y la luz. También presenta una serie de teoremas matemáticos principios geométricos que permiten la construcción de la perspectiva a través de mediciones, puntos de fuga y líneas. La

141 Ágreda, *Mística ciudad*, 1014.

142 Para un ejemplo de la utilización de Palomino en la pintura novohispana desde principios del siglo XVIII, consultar: Jaime Cuadriello Aguilar, *España/ Nueva España el arte de la pintura en cuatro tiempos* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022) 129-180.

circulación de esta *opus magna* dentro de la Nueva España es patente en el inventario de bienes de Miguel Cabrera.¹⁴³

Dentro del mismo tema destacan los dos tomos de *Perspectiva Pictorum Architectorum* escritos por Andrea Pozzo y publicados en 1693 y 1700. La difusión de esta obra estuvo muy vinculada con la Compañía de Jesús, pues su autor fue jesuita; se sabe que llegó a México y que Cabrera tuvo un ejemplar de ellos, mismo que utilizó para pintar la bóveda del templo de San Francisco Xavier en Tepotzotlán.¹⁴⁴ Es probable que la estrecha vinculación de Zendejas con los jesuitas le hubiera prodigado dichos encuadernados, mismos que habría usado para obras ilusionistas y de marcada perspectiva como *la Gloria* del convento de Santa Rosa. Sabemos que este libro fue certeramente conocido por el pintor, pues el ciprés que aparece en la lámina sexagésima del primer volumen bajo el nombre de tabernáculo octagonal, fue copiada de manera idéntica en la obra de *El patrocinio de San José sobre los santos escultores* que se encuentra en el templo de Santiago.¹⁴⁵

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 solamente los contenidos eran dominados por Zendejas gracias 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, misma que aparentemente dominó gracias a la utilización de recursos teóricos y visuales proveídos mayoritariamente por el trabajo de Charles Le Brun. Al parecer la *Conferencia del Señor Le Brun sobre la expresión general y particular* llegó a la Nueva

143 Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera pintor de cámara de la Reina Celestial*, (México, InverMéxico, 1995) 278

144 Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera, las tramas de la creación* (México: MUNAVI, 2015), 19.

145 Agradezco esta observación al historiador del arte Carlos Maura Alarcón.

España a través de algunas de sus ediciones ilustradas, siendo utilizada sistemáticamente por pintores como José de Ibarra.¹⁴⁶

La obra de Zendejas guarda bastantes concomitancias con lo descrito por Le Brun para la representación de las pasiones del alma, como ejemplo retomo nuevamente las obras de la capilla de la Soledad de Acatzingo y en especial la imagen del Cristo de la columna (**Img. 12**), cuyo semblante que expresa el dolor corporal sigue cabalmente lo dicho por Le Brun (**Img. 13**) para esta emoción:

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.¹⁴⁷

Otro de los muchos ejemplos de la utilización de Le Brun en la obra de Zendejas se encuentra en el ciclo de la vida y martirio de San Crispín y San Crispiniano, pintada para la parroquia de San José. Uno de los tormentos representados es cuando el par de santos fue mandado a azotar con varas; posteriormente se les colocaron cañas entre las uñas de los dedos y se les desolló con correas de cuero.¹⁴⁸ Los verdugos que infringen el cruel castigo presentan facciones zoomorfas, característica vinculada con los tratados y

146 Paula Mues Orts, "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados" (Tesis de doctorado, UNAM, 2009), 295-342.

147 Charles Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones* (España: Casimiro, 2015) 75-76.

148 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.

teorías del referido Le Brun, quien retomando a los naturalistas mencionó que los seres humanos presentan rasgos físicos similares a los animales con que comparte cierto temperamento o inclinaciones.¹⁴⁹ En el caso de los esbirros, el colocado a la derecha presenta facciones similares a las de un cerdo, mientras que el colocado a la izquierda guarda semejanza con un gato, ambos seres vinculados con el pecado.

Herramientas visuales

Si bien Miguel Jerónimo Zendejas fue reconocido por la originalidad de sus composiciones, misma que no puede negarse en varias de sus obras, lo cierto es que el consumo de imágenes para la conformación de un amplio capital visual era fundamental en la formación del pintor, mismo que utilizaría como herramientas para poder resolver de manera correcta y eficaz los encargos que le fueran solicitados. En algunas ocasiones estas imágenes –sancionadas por su corrección, belleza, fama o efectividad– eran copiadas casi de manera literal, otras veces eran adaptadas dependiendo del espacio o la composición, también hay varios casos en los que se tomaron pequeños fragmentos que eran unidos con otros modelos, generando composiciones novedosas cuyas influencias son difíciles de rastrear. La copia era frecuente en el mundo de la invención artística y no presentaba ningún demérito a la capacidad creadora; al contrario, era muestra de la cultura del artífice y parte del amplio abanico de herramientas con las que el maestro enseñaba y ejecutaba su oficio.¹⁵⁰

149 Le Brun, *Fisognomia*, 85.

150 Acerca de la utilización de modelos y la ejecución de copias en la Nueva España, consultar: Paula Mues Orts, “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII,” *Librosdelacorte.es*. Monográfico, no. 5 (2017).

Dentro de los referentes o modelos visuales destaca el uso de grabados, cuya reproductibilidad, y en la mayoría de los casos bajo costo, permitía la difusión de composiciones e ideas por todo el mundo. Dentro de los rudimentos del taller era fundamental contar con amplias colecciones de estampas, lo cual permitía tener un rico y amplio abanico de paisajes, personajes, posturas y gestos que diversificaran la obra del pintor; nuevamente los testamentos de José de Ibarra¹⁵¹ y Miguel Cabrera¹⁵² permiten establecer la posesión de estas fuentes visuales entre los pintores cultos, pues en sus inventarios se enlistan varias estampas tanto encuadradas como sueltas. En el caso de Zendejas esta herramienta debió ser particularmente familiar, pues recordemos que nació y vivió sus primeros años rodeado de las estampas de la tienda de su padre, mismas que debieron ser de exquisita factura, ya que fueron escogidas en Roma por Juan Antonio de Oviedo y sus compañeros jesuitas.

Las obras de Zendejas muestran filiaciones con estampas cuyo uso fue bastante común en América durante los siglos XVII y XVIII, como es el caso de Rubens; un ejemplo de ello lo tenemos en la utilización parcial de su famosa obra del *Descendimiento de Cristo* para adaptarla a la versión propia que el artista creó para la capilla de Nuestra Señora de los Dolores en Acatzingo. Dentro de los repertorios más usados por nuestro pintor destacan los grabados de los famosos artistas austriacos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, quienes crearon gran variedad de estampas bajo el gusto rococó, caracterizadas por la profusión de elementos y personajes que contenían, así como la complejidad y diversidad de significados que ilustraban.

La utilización de la obra de los Klauber en la pintura poblana puede rastreadse, al menos, desde José Joaquín Magón, maestro de Zendejas, quien utilizó el famoso Catecismo del Padre Canisio ilustrado por los referidos Klauber para la serie de los sacramentos que ornamenta el bautisterio de Santa

151 Myrna Soto, *El Arte Maestra, un tratado de pintura novohispano* (México: UNAM, 2005) 88-89

152 Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera*, 278.

María Tochtepec.¹⁵³ En particular, Zendejas utilizó varias estampas klauberianas dentro de sus obras, como ejemplos tenemos el cuadro del Padre Nuestro de colección particular, cuya composición alegó Olivares era original aunque realmente es una copia interpretativa de la alegoría del mismo tema que los Klauber hicieron para el referido catecismo del padre Canisio;¹⁵⁴ en este caso modificó la composición quitando la imagen central de Cristo y dividiendo el espacio en cuatro cuadrantes donde dispuso las escenas dispuestas con mayor soltura y colocando elementos propios del gusto pictórico regional.

La biblia ilustrada de los Klauber, publicada bajo el nombre de *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti* también fue parte de la colección de grabados del pintor; como prueba de su circulación en Puebla se conserva un ejemplar en la Biblioteca Palafoxiana. De dicho volumen, Zendejas tomó la *Alegoría de la Iglesia* que apertura el Nuevo Testamento para adaptarla como la imagen de la oración preparatoria a la devoción de los cinco dolores de la Virgen, dentro del camarín de la Dolorosa en Acatzingo.

Otro de lo encuadernados que tuvo probada circulación en Puebla fue el de *Sacra Jesu Christi in singulas anni dominicas divisa à Rom. Cath. Ecclesia*, empresa monumental que en dos tomos condensa 365 grabados correspondientes al santoral y fiestas religiosas del año; en la misma Biblioteca Palafoxiana se conservan sendos ejemplares de esta obra. Nuestro pintor utilizó de este arsenal de estampas la correspondiente al 6 de mayo con la conmemoración de *S. Joanes ante portam Latinam* (**Img. 14**) para su representación del martirio del evangelista en Acatzingo (**Img. 15**); igualmente, retomó la del 6 de junio para la fiesta del Bautismo de Cristo en la versión que de este pasaje hizo para el bautisterio de San Francisco Acatepec, en Cholula.

153 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), 67.

154 Agradezco a Eduardo Limón la correspondencia del grabado con la obra.

Más allá de la utilización del corpus klauberiano para resolver composiciones pictóricas de manera general o puntual, sus imágenes también podrían haber influenciado la construcción de retablos y la manera en que estos enmarcaban la pintura, convirtiéndose en un objeto unificado. Hay que recordar que algunos pintores de la época, como es el caso de Miguel Cabrera en Tepotzotlán¹⁵⁵ o José de Alzibar en el templo de San Juan de Dios en Ciudad de México¹⁵⁶, hicieron trazas de retablos como parte de una labor artística integral en la que colaboraban con escultores y ensambladores; en el caso de Puebla –como se verá más adelante– existía una buena relación entre estos gremios, trabajando en equipo escultores, entalladores, doradores y pintores para la construcción de dichas máquinas áureas, por lo cual es factible que Zendejas hiciera los diseños influenciado por las estampas que consumía para la labor pictórica.¹⁵⁷

Un ejemplo de ello se puede observar en los retablos que ornán las naves laterales de la parroquia de San José, en específico los dedicados a la muerte de San José, San Crispín y Crispiniano, San Juan Nepomuceno (**Img. 16**) y Nuestra Señora de Guadalupe; en ellos se observa como las caprichosas y asimétricas formas de estirpe rococó rodean los lienzos, cuyas composiciones está adaptadas para armonizar con las hojarascas talladas. Esta característica es patente en gran parte de la obra de los Klauber, verbigracia en sus representaciones de Santos o en algunas de las estampas que conforman sus famosas Letanías Lauretanas (**Img. 17**).

Más allá de las estampas, la misma ciudad de Puebla con sus templos y colecciones particulares resultaba un gran museo profuso de arte, cuyas obras de alta calidad e ingenio estimulaban la creatividad de los artistas y aumentaban notablemente su corpus visual. Gracias a la pluma de Bernardo Olivares, tenemos la anécdota de como Julián Ordoñez, discípulo de Zendejas, copió de

155 Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera y los jesuitas, en la construcción de la cultura mexicana* (México: ITESO, 2018), 22.

156 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.

157 Agradezco particularmente a Paula Mues por haberme planteado tan sugerente idea.

memoria un cuadro de la cabeza de San Cristóbal que originalmente se encontraba en el templo de San Agustín, refiriendo Olivares que el “curiosear” dentro de los templos era una pulsión propia de los artistas.¹⁵⁸ Hay que pensar que las iglesias eran los espacios públicos donde tanto los artífices como la gente en general contemplaban arte, conocían las novedades y formaban su gusto; en el caso de los pintores, el observar los lienzos de artistas afamados, o simplemente obras de composición o calidad estimable, servía como parte de su formación, agregando elementos observados a su repertorio propio de modelos y formas.

En el caso de Miguel Jerónimo Zendejas se puede observar la influencia directa de las obras que realizara José de Ibarra para la Catedral de Puebla entre 1732 y 1754, costeadas a partir de la mediación del canónigo Gaspar Méndez de Cisneros, tesorero del cabildo.¹⁵⁹ Ibarra y sus obras tuvieron notoriedad en el ambiente artístico local, pues todavía su nombre fue referido en el siglo XIX por Bernardo Olivares el referir el estilo de “los buenos pintores”;¹⁶⁰ más allá de eso, la abundante obra de Ibarra en Catedral lo proyectó como un artista sancionado por el alto clero angelopolitano. Desde el temprano año de 1758, Zendejas retomó las figuras de varios ángeles pintados por Ibarra en los lienzos de *La Asunción* y *La Eucaristía* del coro de la catedral y las adaptó a su magna obra de *La Gloria* en el templo de Santa Rosa. De igual forma, el *Via crucis* (**Img. 18**) que hizo Ibarra para el mismo recinto catedralicio sirvió como modelo para su versión del mismo tema en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en Acatzingo (**Img. 19**); más allá de copiar las obras fielmente, Zendejas las adaptó al espacio, pues a diferencia de Ibarra, pudo disponer de un formato mucho más holgado que le permitió completar las figuras y disponer más personajes, confiriéndole con ello una mayor narratividad.

158 Bernardo Olivares, *Álbum Artístico*, 11. Consultado en <http://digital-collections.smu.edu/cdm/ref/collection/mex/id/804>

159 Mues, “El pintor José de Ibarra”, 161-169.

160 Olivares, *Álbum*, 25.

Más allá de la pintura importada a Puebla, la tradición pictórica poblana contaba con una gran calidad y, para ese entonces, ya se encontraba robustecida por su propio devenir; es por ello que resultaba lógico que Zendejas rindiera homenaje a sus antecesores y, tanto a manera de elogio como parte de una solución formal efectiva, retomara las invenciones o modelos de aquellos que habían formado el prestigio de la pintura en la Angelópolis, segunda capital de las artes a nivel virreinal. El pintor utilizó en varias ocasiones las fórmulas compositivas que se habían acuñado en el gusto poblano con particular éxito, mismas que no solamente vendrían de la observación de las obras en el templo, sino también como parte del repertorio que sus maestros usaban y que heredaban a sus discípulos dentro del proceso de educación y trabajo en los talleres.

Como prueba de ello tenemos las concomitancias que muestra *El juicio de Cristo* que ejecutó Zendejas para la ya citada capilla de la Soledad en Acatzingo, con la versión del mismo tema que su maestro José de Priego hizo para la capilla de la Tercera Orden en el conjunto conventual de Santo Domingo; en la misma capilla de la Soledad se encuentra la escena de *La flagelación*, (**Img. 20**) cuyo Cristo colocado en un complicado requiebre a manera de *serpentinato*, recuerda al que su también maestro José Joaquín Magón pintó para la sacristía del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala (**Img. 21**).

Soluciones prácticas, reproducción de modelos

La amplia fama de Zendejas como pintor generó una gran demanda dentro de su taller, pues como se ha dicho anteriormente, desde que descolló su carrera en 1758 con la bóveda del coro de Santa Rosa hasta su muerte en 1815, su taller se encargó de desempeñar las empresas pictóricas más importantes del obispado. Desde obras de pequeño o mediano formato para particulares, hasta lienzos monumentales destinados a templos dentro y fuera la capital, fueron producidos dentro de su obrador. El gusto por su trabajo y la continua contratación de sus servicios obligaron al pintor a desarrollar fórmulas prácticas para satisfacer los requerimientos de su amplia clientela; dichas estrategias

correspondían a los modelos de producción de talleres afamados en su época como el de Miguel Cabrera,¹⁶¹ personaje con el que se ha comparado varias veces dentro de este trabajo por la similar importancia que tuvieron dentro de su área de trabajo, aunque Cabrera dentro de un territorio mucho más extenso y, por ende, con una mayor demanda.

La construcción y replicación de composiciones propias dentro del taller, se volvió una de las prácticas que respondieron a la conformación de un gusto identitario que no solamente ayudaba a solucionar con eficacia la gran cantidad de encargos, sino que también satisfacía la demanda clientelar que buscaba tener reproducciones de dichas imágenes; estos modelos 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 composiciones que se repitieron en varias ocasiones, generando lo que Paula Mues ha denominado, para el caso novohispano, como “originales múltiples”,¹⁶² 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 encontraban colocadas, irradiándose nuevamente el gusto desde centros de poder hacia otras latitudes. La similitud de modelos pudo ser una herramienta eficaz 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.

161 Acerca de ello, consultar: Paula Mues Orts, “Miguel Cabrera: innovación, serialidad y mercado artístico”, en *Ayate: cuadernos del Proyecto Cabrera I* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022) 36-65.

162 Mues, “Miguel Cabrera”, 52-59..

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. 22**), la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en Acatzingo (**Img. 23**), una tercera vez para un espacio desconocido, encontrándose actualmente en el decimonónico templo del Sagrado Corazón de Jesús (**Img. 24**) y, finalmente, para el templo de San Pedro Tlaltenango (**Img. 24.1**). La primera de estas versiones se hizo entre 1785 y 1788 para ser colocada como puerta del nicho de Nuestra Señora de la Soledad en su capilla en Acatzingo. Probablemente, este modelo previamente realizado se volvió parte del repertorio del pintor, por lo que pudo mostrarle esta composición al cabildo en 1797 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) y reinterpretada en varias ocasiones para la parroquia de San José (*ca.* 1780), el templo de la Concordia (1797) y el templo de Santo Domingo (1808). A pesar de que todas provienen del mismo modelo, la obra de Catedral es sobresaliente por su delicadeza y emotividad, siendo (como anteriormente se ha dicho) una obra excepcional dentro de la producción del artista.¹⁶³

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

163 Jaime Cuadriello, "El hallazgo del cuerpo de san Juan Nepomuceno", en *Pintado en México. 1700-1790. Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex-LACMA, 2017) 190.

a los demás clérigos. 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.

No solamente la reproducción de modelos completos fue parte del quehacer del obrador; también la copia sistemática de fragmentos como cabezas, manos u otros elementos dentro de composiciones similares o distintas, fue parte de las soluciones técnicas con las que se resolvían los continuos encargos. Para este propósito es posible que el pintor y su taller hicieran uso de calcas o plantillas durante el proceso de dibujo o boceto de una obra; dicha herramienta puede localizarse en la práctica de otros artistas poblanos como Luis Berruoco, quien al parecer hizo una calca de una Virgen de los Dolores de Miguel Cabrera actualmente resguardada en el Santuario de Tzocuilac en Cholula, misma que utilizó en dos versiones de colecciones particulares, una de ellas fechada en 1761.¹⁶⁴

Nuevamente los estudios y la mayor información acerca de Cabrera, su capital intelectual y sus métodos de producción, permiten plantear panoramas para otros artistas como es el caso de Zendejas. En recientes estudios hechos a la serie de la vida de la Virgen que de dicho pintor se conserva en el Museo de América, Rocío Bruquetas y Andrés Sánchez han podido establecer lo siguiente:

Cabrera modificaba a conveniencia los diseños de los temas repetidos en cada encargo, pero se observan ciertos elementos de sus composiciones que se repiten a la misma escala en diferentes cuadros de esta misma serie (y probablemente en otras series del mismo tema). Esto lleva a pensar que también se valiera de plantillas para determinadas formas repetidas, ganando así agilidad en el trabajo, como ocurre, por ejemplo, con la

164 Alejandro Julián Andrade Campos, *Stabat Mater: Nuestra Señora de los Dolores en el arte virreinal* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2023) 92-93.

*paloma del Espíritu Santo, que es prácticamente igual en varios cuadros de la serie, o algunas manos, que las repite cambiando sólo la posición.*¹⁶⁵

La utilización de plantillas en la obra de Zendejas se ejemplifica en varias representaciones de San José, al parecer hechas para culto doméstico, partiendo de las convenciones de representación propias de dicho personaje, uno de los más pintados en la Nueva España. Se conocen cinco cuadros de mediano formato del Santo vinculados con nuestro pintor, cuatro de ellos se conservan en colecciones particulares y uno más es parte del acervo del Museo Universitario Casa de los Muñecos; tres presentan firma (dos de ellos están fechados en los años de 1770 y 1801) mientras que los otros dos se encuentran atribuidos debido a las similitudes que presentan. **(Imgs. 25, 26, 27, 28 y 29)**

En dichas piezas el rostro de San José es prácticamente idéntico en sus formas, similitud proveniente del dibujo trazado a partir de una misma calca, notándose algunas diferencias propias de la orientación y la aplicación de color que le confiere el volumen y apariencia final; lo mismo sucede con una de las manos que sostiene al niño y que se vuelve derecha o izquierda de manera indistinta según la obra. El amplio periodo de tiempo entre las obras fechadas (más de treinta años de diferencia) permiten apreciar la larga vigencia y uso que tuvieron las calcas, o por lo menos la utilización del modelo estereotipado de rostro josefino dentro del taller.

Aunque algunas partes de dichas obras acusan la utilización de calcas, hay otras que son totalmente distintas y que les dan un carácter novedoso e identitario entre ellas. En particular, el Niño Dios es el elemento que diversifica las piezas y que pone un acento doctrinal y devocional distinto, pues en las que aparece dormido se enfatiza la idea del sueño premonitorio en la que Cristo visionaba su destino redentor en el Calvario, y cómo José se unía al plan de salvación mediante la salvaguarda de su hijo putativo. En otros de los lien-

165 Rocío Bruquetas Galán y Andrés Sánchez Ledesma, "La práctica del colorido al óleo en Miguel Cabrera. Estudio material de la serie de *La vida de la Virgen* del Museo de América" en Luisa Elena Alcalá y Benito Navarrete (eds.), *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes* (Madrid: Iberoamericana, 2023) 318.

zos el divino infante aparece despierto y señalando de manera alegre su padre, promoviendo con ello su protección y devoción ante el piadoso observador de la escena, repitiendo la conseja que en el Antiguo Testamento se hizo sobre el José de Egipto, hijo de Jacob: “Id a José”.

Discursos efectivos e imágenes emotivas: la construcción de una teatralidad

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. Estas cualidades debieron haber posicionado a Zendejas ante los ojos del clero, respondiendo al modelo del pintor piadoso que proponía el IV Concilio Provincial Mexicano¹⁶⁶ y que era definido como un mudo predicador, un orador de la imagen que sabía utilizar todos los recursos de la retórica visual para lograr el ansiado efecto de persuasión.¹⁶⁷

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. Además, seguramente, fue la eficaz herramienta para promocionar la imagen de los curas, tanto ante el obispo como ante su grey. El juego del ingenio, la construcción discursiva y la persuasión visual actuaban

166 Luisa Zahino Peñafort (recopiladora), *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999) 279.

167 Acerca de retórica y pintura, consultar: Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro* (España: AKAL, 2015)

como alegato y carta de méritos a favor de su patrono y gestor, así como de su inventor o pintor.¹⁶⁸

Una de las cualidades por las que fue reconocido Zendejas fue por ser un brillante colorista, como lo destacó el sacerdote Antonio de la Rosa.¹⁶⁹ Hay que recordar que el uso del color estaba vinculado a la parte emotiva de la pintura.¹⁷⁰ Justo esta cualidad es la que daba forma y modelaba las obras de Zendejas, pues en ellas la línea sucumbe 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 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 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 o reglas de la poesía en general*, Dios había concedido al ser humano la capacidad de reaccionar ante ciertos movimientos del cuerpo percibidos por la vista, logrando con ello alteraciones correspondientes en su alma; a esta capacidad conmovedora de las artes la denominó dulzura.¹⁷¹

168 Acerca de la creación de obras materiales y promoción del clero secular en Puebla, consultar: Alejandro Julián Andrade Campos, "Miguel Jerónimo Zendejas: Paradigma del gusto clerical secular en el obispado angelopolitano (1758-1815), Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte por la UNAM (UNAM: México: 2021) 137-249.

169 Antonio María de la Rosa, *Historia de la Bellas Artes de la Puebla* (México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953) 17.

170 Al respecto, consultar: Svetlana Alpers: *La creación de Rubens* (Madrid: A. Machado Libros, 2001) 90-92

171 Ignacio de Luzan, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, (Zaragoza: Imprenta de Francisco Revilla, 1737), 80.

El ingenio y la emotividad fueron las claves perfectas para utilizar 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 que se fijaba la mente del 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 manera 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 al que me referiré más adelante), 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”.

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 Berrueco¹⁷² 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; gracias a la familiaridad establecida por medio de dichos recursos es 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.

Dichas 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. Este 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 almacenadas en la memoria— procura conmover al devoto, logrando terror, arrepentimiento o dicha en él. Esta 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.

172 Verbigracia las series de la vida de san Francisco en Huaquechula y santa Clara de Atlixco, o el ciclo de la de la vida de san Juan de Dios también en el mismo Atlixco.







Capitulo 4



Vida privada, entre la milicia y el taller

El regimiento de Dragones

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 batallones hecho por el Mariscal de Campo Dn. Juan Fernando de Palacios en el día diez y nueve de septiembre de mil setecientos sesenta y cinco en que puso en posesión de mis Empleados al Sargento Mayor, y dos Ayudtes. dandoles a reconocer, como asimismo a los Thenientes en sus comps.* Dicho documento se encuentra 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 ciudadanía poblana 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[jio] de Lorenzo y de Lorenza de Tapia

n[atural] 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 queda enter[a]do en las R[ca]les Orden[anza]s¹⁷³

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.¹⁷⁴ 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 título de alférez y capitán de milicias, mismas que se habían conformado con diferentes autoridades de gremios para fungir como tropas urbanas.¹⁷⁵ 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 oportu-

173 “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 Regimiento 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.

174 Concepción de la Peña Nolasco y Cristóbal Belda Navarro, “Francisco Salzillo, artífice de su ventura”, http://www.regmurcia.com/docs/Francisco_Salzillo_Alcaraz.pdf (consultado el 11 de septiembre del 2019).

175 Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles et al., *Cristóbal de Villalpando* (México: Fomento Cultural Banamex, 1997), 83.

nidad de ascenso social que esto representaba para las personas de su condición racial (mulatos).¹⁷⁶

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),¹⁷⁷ José Narciso Villaseñor, Ignacio Muñoz y Francisco Muñoz (hijos de Gaspar Muñoz), José de Mirabal (yerno y probable discípulo de José Joaquín Magón),¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹ Fuera de esta excepción, ningún lienzo se ha visto 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.

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 comen-

176 Andrade, *El pincel*, 72-74.

177 Andrade, *El pincel*, 68.

178 Andrade, *El pincel*, 94.

179 Según las anotaciones de Abelardo Carrillo y Gariel, existe o existió una Virgen de Guadalupe firmada por José de Mirabal en la capilla de San Pedro en Xochimilco. Confrontar: Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales* (México: UNAM, 1972) 83.

zó 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.¹⁸⁰ 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.¹⁸¹

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,¹⁸² la cual se debía conformar por los hombres propuestos en la lista ya mencionada, hecha por el mariscal de campo Juan Fernando Palacios. Si bien la relación menciona en su primera página que las filiaciones estaban ya compuestas por los personajes anotados, lo cierto es que hay una probabilidad de que estos nunca hayan entrado en función, pues en otra parte del encuadernado, se enuncia que en la lista se asientan las personas “de que debe componerse”¹⁸³ el regimiento militar, es decir, es sólo una propuesta. Aunado a esto, el mismo Zenizeli pidió que la compañía fuera integrada, principalmente, por panaderos, tocineros y curtidores, probablemente debido a que su profesión les brindaba una mayor fuerza y destreza física.¹⁸⁴

La participación activa de Zendejas en las fuerzas militares es algo que no se puede afirmar o contradecir; sin embargo, hay dos circunstancias 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 anota-

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

181 Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 23-26.

182 *Filiaciones del Reximiento de Milicias de esta Nobilísima ciudad de Puebla 1=2 1760 1761*, Archivo Histórico Municipal de Puebla, foja 11.

183 “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 6.

184 “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 11.

ba a los hombres que tuvieran entre 16 y 40 años,¹⁸⁵ 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.¹⁸⁶ Si bien Zendejas cumplía con la estatura, la edad con que contaba (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.¹⁸⁷ 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 en ese momento. Independientemente de ello, es probable que para este año nuestro artista 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 el remoto caso de que Zendejas 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”.¹⁸⁸ 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

185 Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 296

186 Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 292

187 “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 117.

188 Archer, *El Ejército en el México Borbónico*, 30.

Zendejas, si es que persistió algún tiempo en el regimiento; 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”.¹⁸⁹

También 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. 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.¹⁹⁰ 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.¹⁹¹

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. 30**). La obra presenta una calidad 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 cuidada, lo cierto es que la pintura parece haber sido mal intervenida. Probable-

189 “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 96 v.

190 “Filiaciones del Reximiento de Milicias”, foja 96 f.

191 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).

mente una limpieza excesiva en el cuadro hizo que se borrarán algunas veladuras y barnices con color que le daban un acabado mucho más refinado. La sencilla pieza presenta la firma del pintor al lado izquierdo, mientras que en el extremo inferior derecho reza una inscripción que textualmente dice:

A deben. Dedicada a Sargs tambos. Cabos y Solds. De la 6ª Compa. De D. Franco. Rios 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 ser un obsequio del propio pintor a la compañía de Francisco Ríos 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 Ríos, 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.¹⁹²

192 "Filiaciones del Reximiento de Milicias", foja 52 V.

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, pues 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 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.¹⁹³

193 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, “El 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.

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.¹⁹⁴ 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),¹⁹⁵ por lo que Zendejas debió atestiguar desde su casa-taller el continuo ir y venir de distintos viajeros que llegaban a habitar la propiedad 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 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

194 El documento se consultó a través de una transcripción que sólo incluye a los artistas que aparecen en el documento: Franziska Neff, "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), 357.

195 Hugo Leicht, *Las Calles de Puebla* (Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1980), 377.

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.

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 de las parroquias de San José, Santo Ángel Custodio, San Sebastián, San Marcos y Santa Cruz 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 1773.¹⁹⁶ El documento también menciona que está casado con Brígida Priego y que tenía 6 hijos, entre los cuales estaba el futuro pintor Lorenzo Zendejas, nacido en 1771¹⁹⁷ 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 Juan¹⁹⁸ (hoy cerro de la Paz). Dicha ermita existía desde el año de 1645, año en el que 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.¹⁹⁹

Probablemente, las excelentes y atractivas relaciones que Miguel Jerónimo mantuvo con el clero secular propiciaron que su hijo Francisco siguiera

196 Neff, “La escuela de los Cora”, 359.

197 Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 214.

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

199 Leicht, *Las calles*, 310.

la carrera eclesiástica, pues 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 Francisco Zendejas llevó en repetidas ocasiones a Julián Ordoñez –quien todavía trabajaba para el taller de su padre – a la ermita de San Juan, con el fin de que decorara las habitaciones de la casa contigua al templo,²⁰⁰ misma en donde anteriormente se retiraba Fabián y Fuero.

El taller, entre encargos y formación: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 decoran 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 cuadros. 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 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, finalmen-

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

te, el costo de las alcayatas, clavos y tachuelas de bomba que fue de 1 peso con 6 reales.²⁰¹

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.²⁰² 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. 31**). 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, 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 sirviéndose 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

201 Data de los gastos de la Fábrica desde 1^a de Enero hasta 31 de diciembre de 1787, Archivo Parroquial de San Juan Libres, Libro de Fábrica n^o 6, 159.

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

*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.*²⁰³

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, mandándosele el Señor, y fue a visitar al niño y a la madre y darle la norabuena.*²⁰⁴

El cuadro que hace *pendant* con la mencionada escena es el *Bautizo de Cristo* (**Img. 32**), momento en el que, ya adulto, el Bautista reconoce nuevamente, y

203 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.

204 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.

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 y en el referido bautisterio del templo de San Francisco Acatepec. 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*, 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. 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, dotándola de 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.²⁰⁵ La comparación estilística con el cuadro de San Juan Nepomuceno y la afirmación de Manzo permiten plantear que, a

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

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 ser satisfactoria para poder entrar como aprendiz en el obrador pictórico más importante de la ciudad.

Según lo narrado en el *Album 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 Palomino²⁰⁶ y también ejemplificado en las cartillas de dibujo utilizadas en la época, como la de Matías de Yrala o la de García Hidalgo.²⁰⁷ 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 aprovechar en esta facultad

206 Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica* (España: M. Aguilar, 1947), 448.

207 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.

*(que no todos lo pueden conseguir, porque para ésta y la poesía es fuerza nacer con estas gracias),*²⁰⁸

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 fue uno de los múltiples que aparecen en *La Alacena*, misma que 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 contemplar cómo pintaba su maestro, quien al estar particularmente contento con Ordoñez, le permitió observarlo 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.²⁰⁹

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 que le demandaron no sólo una mayor mano de obra en el taller, sino que también le restaron 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 satis-

208 José Bernardo Couto, *Dialogo sobre la historia de la pintura en México* (México: CONACULTA, 1995), 114-113.

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

facer 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 papel que tenía la enseñanza básica en los talleres con 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.²¹⁰

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 pudo trabajar en él. Dentro de la misma parroquia de san José se anota la presencia del obrador familiar de Miguel Castillo, quien para ese entonces contaba ya 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

210 El registro de pintores en los censos de la ciudad fue consultado en: Neff, "La escuela de los Cora", 351-376.

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 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 engrosar 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.







Capítulo 5



Vida y contexto social en el ocaso de sus días

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 público²¹¹ que para esa fecha se encontraban asentados en la ciudad de Puebla, debido a una petición que, aparentemente, las referidas autoridades le habían hecho.²¹²

211 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.

212 *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.

Más allá del simple listado, Aguila 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, 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 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 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 veneficiados, 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.*²¹³

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, está claro que sus aspiraciones no eran compartidas por sus colegas.

El interesante documento y la información que aquí acaba de ser 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, 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

213 *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.

se presentó en un documento de 1755 como “maestro en el arte liberal de la pintura”.²¹⁴ Probablemente Francisco Castillo haya sido quien pintó en 1788 el *Patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe a los estudiantes del Colegio de artes*, el cual se encuentra en el Museo Universitario Casa de los Muñecos.²¹⁵ José Mariano Lara debe ser el mismo pintor que, bajo el nombre de José Mariano Hernández,²¹⁶ firmó el retrato del obispo Salvador Biempica y Sotomayor para la galería episcopal de la Catedral de Puebla,²¹⁷ así como otras obras para la Catedral como las alegorías de la Inmaculada y San José que se resguardan en la capilla de San Nicolás de Bari. 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* 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. Finalmente, el enigmático artista nombrado como “Betancur” puede tratarse del mismo que, alrededor de 1770, firmó orgullosamente y con

214 Este documento es analizado en Andrade, “El pincel”, 61.

215 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.

216 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.

217 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.

letras doradas como “Antonio del Santmo. Sacramto. Bethemcourt” la espléndida alegoría de los sacramentos (con retrato del obispo Victoriano López Gonzalo incluido) en el bautisterio de la parroquia de San Juan Acatzingo.²¹⁸

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.²¹⁹ Debieron existir 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 Tlax-

218 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.

219 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.

cala donde nació,²²⁰ 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 esta organización, 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 autoridades aparentemente trataron de reorganizar tomando las ordenanzas que alrededor de 1690 habían propuesto los pintores Antonio de Santander, José Rodríguez Carnero, Juan de Villalobos, Cristóbal Talavera, Jerónimo Gómez, Páscual Pérez, Manuel Marimón y Rafael de la Peña.²²¹ 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,²²²

220 Toussaint, *Pintura*, 193.

221 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.

222 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.

Juan de Villalobos²²³ y Cristóbal de Talavera²²⁴ 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.²²⁵ 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.²²⁶ Dicha acción pudo ser replicada

223 En los lunetos que ornamentan la sacristía del templo del Espíritu Santo, Juan de Villalobos firmó como maestro.

224 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.

225 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.

226 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.

por sus homólogos angelopolitanos²²⁷ poco tiempo después, explicándose con ello el hecho de que no existan documentos en torno al gremio de pintores, más que las referidas ordenanzas.

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 presiso incluirlos en dicha lista, etcétera.*²²⁸

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

227 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.

228 *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.

cesara de las obligaciones en torno al Ángel del Viernes Santo, situación que, en boca de los pintores, era “un oprobio” y un “resto de barbarie”.²²⁹

Es 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; en un papel llamado *Para estos lances sirve la imprenta*, López Guerrero se quejó 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 socaliñas, 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.*²³⁰

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 ser una de las preocupaciones fundamentales de Miguel Jerónimo Zendejas, quien probablemente es mencionado dentro de la lista en primer lugar no sólo por ser cabeza del taller

229 “Expediente formado”, f. 2.

230 Citado en Pérez Salazar, “Historia de la pintura”, 99.

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 Palomino²³¹ y Andrea Pozzo,²³² 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 contribuir a su formación intelectual y artística.

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 y 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 se efectuaba con la llegada de un nuevo rey. El 18 de julio llegaron las noticias de la invasión napoleónica y de la usurpación de José Bonaparte; la angustia primera que causó el suceso, se convirtió

231 Enríquez, *Un almacén*, 231.

232 Esta hipótesis es propuesta y desarrollada en el capítulo tercero de este trabajo.

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”.²³³ 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, acto que se replicó en los conventos y templos de la ciudad.²³⁴

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.*²³⁵

233 Efraín Castro Morales, *La Independencia en la región de Puebla* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2010), 41

234 Castro, *La Independencia*, 38-41.

235 Castro Morales, *La independencia*, 44-45.

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.²³⁶ La celeridad con la que se debió terminar tan majestuoso monumento, bien puede indicar que en 1808 el taller de Zendejas seguía teniendo una gran cantidad de aprendices y oficiales trabajando para 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 incluyó al alférez, los alcaldes ordinarios y regidores, el intendente, los párrocos, los superiores de las órdenes religiosas, los rectores de los colegios y al jubiloso pueblo.²³⁷

En el momento estelar se pidió silencio, al tiempo que el alférez 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”,²³⁸ esto al tiempo de que dos regidores descorrían 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 mover 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

236 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.

237 Castro Morales, *La independencia*, 46-47.

238 Castro Morales, *La independencia*, 47.

en el templo del Espíritu Santo.²³⁹ La celeridad de la obra y el efecto emotivo que proyectó en el público ante el desconcierto político, debieron ser 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 Miguel Jerónimo emprendería nuevamente un monumento efímero para el ayuntamiento, esta vez celebrando la entrada del nuevo virrey Francisco Xavier Venegas, quien encaró 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 Anqs. en doze dias del mes de septiembre de ocho sientos y dies.

Con 200 ps.

*Miguel Geronio. Zendejas.*²⁴⁰

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

239 Castro Morales, *La independencia*, 46-51.

240 *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.

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 conocer la excomunión dictada a los rebeldes por el obispo poblano Ignacio González del Campillo,²⁴¹ 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*– el cual fue aprehendido y fusilado mientras apoyaba la causa de José María Morelos y Pavón en Apan, Hidalgo, el primero de mayo de 1812.²⁴²

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
Los hijos propios gimiendo
y los ajenos mamando.²⁴³

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*. 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

241 Para más información de esto, consultar: Cristina Gómez Álvarez, *El alto clero poblano y la revolución de independencia 1808-1821* (México: UNAM, 1997).

242 Elisa García Barragán, *José Luis Rodríguez Alconedo. Artista y patriota poblano* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1992), 94.

243 Toussaint, *Pintura Colonial*, 355.

Jaime Cuadriello—²⁴⁴ 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 encargó el cuadro descrito, quien pudo ser 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.

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. 33**) 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”.²⁴⁵

Efectivamente, el cuadro pareciera inacabado, pudiéndose intuir que faltaron 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 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:

244 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.

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

*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.*²⁴⁶

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 la palabra se volvió imagen, logrando 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,²⁴⁷ 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 del mencionado retablo de la parroquia del Sagrario, pues el 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* y *La última cena*. Lorenzo Zendejas murió en 1840, sin haber obtenido la misma fama de su

246 Ágreda, *Mística Ciudad*, 936 y 937.

247 Libro de entierros n° 25, año de 1815, Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla (1814-1820), foja 132 v.

progenitor y maestro; sus restos fueron enterrados en el referido convento de Santa Rosa,²⁴⁸ donde llevaban 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. Con su deceso se convirtió en 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.

248 Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 214.

Anexo I

Referencias de Miguel Jerónimo Zendejas escritas por el reverendo Antonio de la Rosa, primer historiador del arte de Puebla del que tenemos noticia.

Antonio María de la Rosa, *Historia de las Bellas Artes de la Puebla (1824)* (México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953) 17-17

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 vasta capacidad para expresar todos los objetos del resorte de su profesión.

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.

Estas mismas cualidades hacían apreciables sus pinturas profanas en que pintaba con mucha gracia los caracteres ridículos de la sociedad en que singularmente sobresalía, como también en el paisaje, en que sabía graduar perfectamente los términos, disponer bien los edificios y darles un colorido encantador a los árboles, a las aguas y a las nubes.

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 efecto prodigioso.

La celeridad con que trabajaba, aunque le merecía el renombre del 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 tanteo sus cuadros con el gis.

En prueba de su capacidad, diré que eran tan graciosas sus vírgenes, sus Ángeles y sus Niños, como espantoso los objetos con que se proponía expresar escenas lastimeras y de horror.

Pintó con el mismo acierto a la edad de 84 años.¹ 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.

1 Este dato resulta erróneo, pues murió de 91 años.



Julián Ordoñez, *Retrato de don Miguel Jerónimo Zendegas*, dibujo en carboncillo, contenido en el *Álbum Artístico* de Bernardo Olivares Iriarte (ca. 1861)



Autor desconocido (a partir de un dibujo de Julián Ordoñez), *Retrato de don Miguel Jerónimo Zendejas*, litografía contenida en el *Álbum Mexicano volumen 1*

Anexo 2

Anécdotas y notas biográficas de Miguel Jerónimo Zendejas escritas por Bernardo Olivares Iriarte, escultor y escritor poblano.

Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico*, ca. 1861, Manuscrito conservado en la DeGolyer Library de la Southern Methodist University. Consultado en: <https://archive.org/details/VaultA19800254c/page/n105/mode/2up>

(Página 116)

Don Miguel Jerónimo de Zendejas

El presente dibujo ejecutado por el Señor Ordoñez con la brevedad y desaliño de un boceto, es uno de los objetos más gratos que adornan las páginas de este libro; pues encierra el doble mérito; de su apreciable autor y del célebre artista que representa: fue sin duda, una reminiscencia del Señor Ordoñez para que le sirviera en la ejecución de un cuadro, y a lo que parece, se propuso representar, en él al memorable pintor cerca de los 92 años a cuya edad falleció.

Se hace notable el traje en que se ve, y a quien no tenga noticias 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, en esta posición quiso el Señor Ordoñez representarlo.

Un dibujo en estas mismas circunstancias, que recibieron los Señores redactores del álbum Mexicano, y que el litógrafo interpretó arbitrariamente dio origen a que en dicha obra aparezca nuestro artista en el miserable traje de un hombre disfrazado con ofensa, de su cultura y decencia, suceso que desagradó infinito a su discípulo el Señor Ordoñez y a cuantas personas lo trataron, por la opinión desfavorable que pudieran formar en lo sucesivo de un artista tan recomendable como fue el famoso Don Miguel Jerónimo de Zendejas.

B.O.I. 1859

¿Bernardo Olivares Iriarte?, *Miguel Jerónimo Zendejas autoriza al desconocido pintor el uso de su firma*, dibujo en carboncillo, contenido en el *Album Artístico* de Bernardo Olivares Iriarte (ca. 1861)



Condescendencia sin ejemplo

Había en esta ciudad un pintor de extremada pobreza y de una sencillez y candor que llegaba a la hipérbole: nadie ocupaba sus pinceles por la sencilla razón de que los manejaba pesimamente.

Este pobre Señor cuando acababa uno de sus [...] cuadros, salía en busca de un marchante, y con lentitud se dirigía al mercado atisbando con avidez entre los forasteros un aficionado. Algunos se le acercaban, después de contemplar brevemente la pintura le decían: “cuando tenga una imagen de Zendejas, yo la compraré”. Se dirigía a las casas, y también le decían: “oh, si fuera un Zendejas, yo la tomaría”

En la calle le hacían alto para examinar la pintura; y se retiraban diciendo: “qué desgracia que no sea de Zendejas”.

El pobre pintor de capote gordo, afligido por el mal éxito que corrían sus obras, y fastidiado con oír tan repetidamente el nombre de Zendejas, se dirigió a la casa de este excelente artista, quien lo recibió con la amabilidad de su carácter.

- Compañero ¿a qué debo la fortuna de su visita?
- No me la agradezca usted, compañero; vengo a pedirle un gran favor.
- Hable usted, que tendré gusto en servirle.
- Pues, señor, estoy muy pobre.
- Y necesita usted de algún...
- No compañero, no pretendo socorro.
- Pues ¿entonces?
- Sólo quiero su permiso para firmar mis pinturas con su nombre.
- ¡Con mi nombre! Y ¿eso es todo lo que quiere? ¿firmar sus obras con mi nombre?
- Eso, no más, compañero.
- Pues, señor, de muy buena gana: tiene usted permiso y fírmelas como quiera, si esto le sirve a usted de algo.

El malhumorado pintor desde entonces puso al calce de sus lienzos: “Miguel Jerónimo de Zendejas, fecit”, pero a lo que se vio este ardid no le produjo el resultado que deseaba y sólo dio materia de que reír a muchos, aunque nunca pudieron determinar, si era más el candor del pintarratas o la condescendencia de Zendejas.

Puebla, 1861

B. O. I.

Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales) (Puebla: gobierno del Estado de Puebla, 1987) 97-98.

Don Miguel Jerónimo Zendejas

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.

Se le tacha por algunos en que abusó del recargo de colores puros y vivos que producen un colorido “chillón”. Atribuyo estos defectos más al gusto de su época y a la falta de escuela.

Fue entregado a la lectura de libros sagrados y cuanto tiempo le dejaban sus ocupaciones lo empleaba a 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.

Zendejas se conoció en la altura a que llegó en los grandes cuadros que cubrían los muros de la iglesia de San Marcos, que por una desdicha los destruyeron

en el sitio que sufrió Puebla en 1863. Hoy sólo nos encontramos con obras de menor magnitud e importancia. En la Catedral hay un cuadro en el altar de San Juan Nepomuceno, “El cadáver de este santo en el río” y muchas pequeñas en varias iglesias.

Don Miguel Jerónimo Zendejas vivió 92 años, su fin fue el de los que mueren de ancianos; jamás se supo que sufriera grandes enfermedades, pero ni quebranto de salud, en tan dilatada existencia; la antevíspera 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 del artista transmitida en el lienzo y los afectos que surgieran en su ánimo cuando se encargaba de tan sublime asunto.

El que sólo vea medias figuras o figuras aisladas de pequeñas dimensiones, juzgará muy mal de este autor, principalmente en manos y pies, los hallará desagradables y pintados de prisa y sin atención.

Don Miguel Jerónimo Zendejas murió el año de 1816.²

2 En este dato se equivoca Olivares, pues en el registro de entierro de Zendejas refiere que fue enterrado el 20 de marzo de 1815 en el templo de Santa Rosa.



Fuentes Consultadas

Archivos

Archivo Histórico Municipal
de Puebla

Archivo General de Notarías
de Puebla

Archivo Parroquial del Sagrario
Metropolitano de Puebla

Archivo Parroquial de San Juan
Evangelista Acatzingo

Archivo Parroquial de San Juan
Bautista Libres

Bibliografía

Alcalá, Luisa Elena. “La obra del pintor novohispano Francisco Martínez” en *Anales del museo de América*, número 7 (1999)

Alcalá, Luisa Elena. “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXXIII, número 99 (2011).

Alpers, Svetlana. *La creación de Rubens*. España: Machado libros, 2001.

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.

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. “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. “Miguel Jerónimo Zendejas: Paradigma del gusto clerical secular en el obispado angelopolitano (1758-1815), Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte: UNAM, 2021.

Andrade Campos, Alejandro Julián. *Stabat Mater: Nuestra Señora de los Dolores en el arte virreinal*. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2023.

Archer, Christon I. *El Ejército en el México Borbónico. 1760-1810*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Báez Hernandez, 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.

Baxandall, Michael. *Las sombras y el siglo de las luces*. España: Visor, 1997.

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.

Bordes, Juan. “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.

Bruquetas Galán, Rocío y Sánchez Ledesma, Andrés. “La práctica del colorido al óleo en Miguel Cabrera. Estudio material de la serie de *La vida de la Virgen* del Museo de América” en Luisa Elena Alcalá y Benito Navarrete (eds.), *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes*. Madrid: Iberoamericana, 2023.

Canterla, Francisco y de Tovar, Martín. *La iglesia de Oaxaca en el siglo XVIII*. España: Escuela de estudios hispanoamericanos de Sevilla, 1982.

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. España: MAXTOR, 2011.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Autógrafos de pintores coloniales*. México: UNAM, 1972.

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.

Couto, José Bernardo. *Dialogo sobre la historia de la pintura en México*. México: CONACULTA, 1995.

Cuadriello, Jaime. “San José de gentiles: ministro de Egipto y virrey de Gentiles” en *Memoria, Museo Nacional de Arte*, número 1 (1989)

Cuadriello, Jaime. “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.

Cuadriello, Jaime. “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos, 1700-1790” en Iлона 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: Fomento Cultural Banamex-LACMA, 2017.

Cuadriello, Jaime. “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.

Cuadriello, Jaime. “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.

Cuadriello, Jaime. *España/ Nueva España el arte de la pintura en cuatro tiempos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022.

De Jesús de Ágreda, María. *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*. Madrid: Monasterio de monjas Concepcionistas de Ágreda, 2009.

De Florencia, Francisco y de Oviedo Juan Antonio. *Zodiaco Mariano*. México: CONACULTA, 1995.

De Luzan, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Zaragoza: Imprenta de Francisco Revilla, 1737.

De la Maza, Francisco. “Una pintura de la Ilustración mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, número 32 (1963)

De la Rosa, Antonio María. *Historia de la Bellas Artes de la Puebla*. México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953.

De Rueda, Manuel. *Instrucción para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado al buril, al agua fuerte, y al humo*. Madrid: Joaquín de Ibarra, 1761.

De Villegas, Alonso. *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.

Dolce, Ludovico. *Diálogo de la pintura*. España: Akal, 2010.

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

Fernández Gracia, Ricardo. *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*. Navarra: Caja Duero, 2003.

Flores García, Karina Lisset. “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.

Galí, Montserrat. *José Manzo Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*. México: Ediciones Arte y Cultura, 2016.

Julián, Gallego. *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 Barragán, Elisa. *José Luis Rodríguez Alconedo. Artista y patriota poblano*. Puebla: Secretaría de Cultura, 1992.

Gauvin Bailey, Alexander. *Between Renaissance and Baroque. Jesuit art in Rome 1565-1610*. Toronto: University of Toronto, 2009.

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

Gómez Álvarez, Cristina . *El alto clero poblano y la revolución de independencia 1808-1821*. México: UNAM, 1997.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. España: AKAL, 2015.

Gutiérrez Haces, Juana, Ruiz Gomar, Rogelio, *Cristóbal de Villalpando*. México: Fomento Cultural Banamex, 1997.

Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Alianza, 2002.

Jiménez Santos, Perla Miriam. “Don Miguel de Mendoza pintor indio cacique, catálogo e itinerario artístico”. Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte: UNAM, 2013.

Leicht, Hugo. *Las Calles de Puebla*. Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1980.

Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. España: Cátedra, 2010.

Xavier Lazcano, Francisco. *Vida ejemplar y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo*. México: Imprenta Real de san Ildelfonso, 1760.

Le Brun, Charles. *Fisiognomía de las pasiones*. España: 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, 2001.

Maneiro, José Luis. *Vidas de algunos mexicanos ilustres*. México: UNAM, 1988.

Morales Pérez, Velia y Merlo Juárez, Eduardo. *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.

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 novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2009.

Mues Orts, Paula. “Pintura ilustre y pincel moderno. Tradición e innovación en la Nueva España”, en *Pintado en México, 1700-1790; Pinxit Mexici*. México: Banamex-LACMA, 2017.

Mues Orts, Paula. “Virgen de los Gozos con el canónigo Ignacio Asenjo y Crespo” en *Pintado en México 1700-1790: Pinxit Mexici*. México: Fomento Cultural Banamex, 2017.

Mues Orts, Paula. “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII,” *Librosdelacorte.es*. Monográfico, no. 5 (2017)

Mues Orts, Paula. “Miguel Cabrera: innovación, serialidad y mercado artístico”, en *Ayate: cuadernos del Proyecto Cabrera I*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022.

Luis Nava, *Historia de Nuestra Señora de Ocotlán* (Tlaxcala: La Prensa, 1975)

Neff, Franziska. “La escuela de los Cora en Puebla, la transición de la imagería a la escultura neoclásica”. Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2013.

Neff, Franziska. “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.

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.

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

Palomino de Castro, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. España: M. Aguilar, 1947.

Payno, Manuel. *Bosquejos biográficos, obras completas, XVIII*. México: CONACULTA, 2005.

Pérez Salazar, Francisco. *Historia de la Pintura en Puebla*. México: UNAM, 1963.

Pérez de Salazar Vereza, Francisco (coordinador). *Semblanza e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Imprenta Juan Pablos, 1998.

Ponz, Antonio. *Viage de España*, tomo IX. España: Imprenta de Joachin de Ibarra, 1780.

Rebollar Chávez, José. *El Templo Barroco de San Juan Bautista en la Villa de los Libres*. Puebla: PACMYC, 2011.

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

Luisa Rodríguez-Sala, María. *Los médicos en la Nueva España y sus redes sociales. Etapa preilustrada (1730-1799)*. México: UNAM, 2016.

Valentín Romero, José. *La más hermosa flor de las Rosas, que ariendo amurallado su Corazón en la Primavera de su vida con las Rosas de las Virtudes, esperamos renasca en el Inbierno 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.

Ruiz Gomar, Rogelio. “El pintor José Rosé Rodríguez Carnero, nuevas noticias y bosquejo biográfico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIX (1997)

Salazar Andreu, Juan Pablo. *Obispos de Puebla. Periodo de los Borbones.* México: Porrúa, 2006.

Soto, Myrna. *El Arte Maestra, un tratado de pintura novohispano.* México: UNAM, 2005.

Torres Domínguez, Rosario. “Los colegios de regulares y seculares de Puebla y la formación de las élites letradas en el siglo XVIII”. Tesis de doctorado, UNAM, 2013.

Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, 1965),

Tovar de Teresa, Guillermo. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial.* México: Grupo Financiero Invermexico, 1995.

Vargaslugo, Elisa (coord.). *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVII.* México: Fomento Cultural Banamex, 2005.

Vega, Jesusa. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada.* Madrid: Polifemo, 2010.

Waldmann, Susann. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII.* España: Alianza Forma, 2007.

Wittkower, Rudolf y Margot. *Bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa.* España: Cátedra, 2015.

Zaragoza, Verónica . *Miguel Cabrera, las tramas de la creación*. México: MUNAVI, 2015.

Zahino Peñafort, Luisa (recopiladora). *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: UNAM, 1999.

Donahue Wallace, Kelly. “Otro Álbum Artístico 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=S0185-1276201400200007

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/lapidicina-iesuitica>

Recursos Electrónicos

Amador Marrero, Pablo. “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>

Reyes Gómez, Félix A. “Templo de Santa María de la Natividad”, Tamazulapan, http://tamazulapan.com/?page_id=83

De la Peña Nolasco, Concepción y Belda Navarro, Cristóbal. “Francisco Salzillo, artífice de su ventura”, http://www.regmurcia.com/docs/Francisco_Salzillo_Alcaraz.pdf (consultado el 11 de septiembre del 2019).



Semblanza

Alejandro Julián Andrade Campos (1986) es Profesor Investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego de la BUAP. Realizó estudios de licenciatura en Historia por la BUAP, así como de maestría y doctorado en Historia del Arte por la UNAM. Dentro de su perfil académico y laboral, fue profesor del Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP; también se desempeñó como director de Gestión Cultural y del Museo Internacional del Barroco dentro de la OPD Museos Puebla.

Ha curado 10 exposiciones en diversos recintos como el Museo Franz Mayer, Museo Soumaya, Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica, Museo internacional del Barroco, Museo José Luis Bello y González y la Biblioteca Palafoxiana. Ha impartido diversas ponencias y conferencias en coloquios organizados por la UNAM, la Universidad de Córdoba y el LACMA. Entre sus publicaciones destacan los libros *El pincel de Elías: José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen* (2015), *Cristóbal de Villalpando. Esplendor del Barroco en Puebla* (2018) y *La Octava Maravilla en el Nuevo Mundo* (edición facsimilar) (2019). Su campo de especialidad es el arte novohispano, dedicándose al estudio de la pintura virreinal en los antiguos territorios del obispado poblano: sus artistas, redes clientelares, función de las obras, la construcción de un gusto local, así como la política y devoción a través de la imagen.

Catálogo Fotográfico



Img. 1- Miguel Jerónimo Zendejas, El patrocinio de la Virgen, óleo sobre tela, 1754, Parroquia de Santa María Tamazulapan, Oaxaca. Reprografía tomada del libro *Imágenes de los naturales en la Nueva España*.



Img. 2.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El patrocinio de San José*, óleo sobre tela, 1754, Parroquia de Santa María Tamazulapan, Oaxaca. Reprografía tomada del libro *Imágenes de los naturales en la Nueva España*.



Img. 3.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato de José Fernández de Villanueva Alonso del Linaje y Veytia*, óleo sobre tela, 1758, Museo Universitario Casa de los Muñecos, Puebla. Reprografía tomada del libro *Estudio, devoción y belleza*.



Img. 4.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Gloria*, óleo sobre tela originalmente adherida a muro, 1758, Templo de Santa Rosa de Lima (actualmente resguardada en el Museo de Arte Popular de Santa Rosa), Puebla. Reprografía tomada del libro *Monasterio de Santa Rosa de Lima* .



Img. 6.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Retrato del obispo Miguel Anselmo Álvarez de Abren*, óleo sobre tela, tercer cuarto del siglo XVIII, Museo Amparo, Puebla.



Img. 5 - Miguel Jerónimo Zendejas, *El martirio de San Pantaleón*, óleo sobre tela, 1760, Templo de los Santos Reyes Tlanechicolpan, Tecuaniipan, Puebla. Reprografía tomada del libro *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*





Img. 7.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato de Antonio Manuel Rojano Mudarra*, óleo sobre tela, ca. 1792, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Img. 8. - Miguel Jerónimo Zendejas, *San Juan anuncia a la Virgen la detención de Cristo*, óleo sobre tela, 1764, Camarín de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Img. 9.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El Via Crucis*, óleo sobre tela, 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Img. 10.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás*, óleo sobre tela, 1785-1788, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.







← **Img. 11.** - Miguel Jerónimo Zendejas, *El Vía Crucis* (detalle), óleo sobre tela, 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

† **Img. 12.** - Miguel Jerónimo Zendejas, *La flagelación de Cristo* (detalle), óleo sobre tela, 1785-1788, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Img. 13. - Charles Le Brun, *El dolor físico*.



Img. 14.- Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *S. Joanes ante portam Latinam*, 1760, contenido en la *Sacra Jesu Christi in singulas anni dominicas divisa à Rom. Catb. Ecclesia.*



† **Img. 15.-** Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El martirio de San Juan en la puerta latina*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

→ **Img. 16.-** Miguel Jerónimo Zendejas, *El martirio de San Juan Nepomuceno*, óleo sobre tela, ca. 1781, Parroquia de San José, Puebla.







← **Img. 17.**- Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber, *Symbolum apostolorum in duodecim distinctum articulos*, c. 1750.

† **Img. 18.**- José de Ibarra, *La tercera caída de Cristo*, óleo sobre tela, 1754, Catedral de Puebla.



Img. 19.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La tercera caída de Cristo*, óleo sobre tela, 1785-1788, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Img. 20.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La flagelación de Cristo*, óleo sobre tela, 1785-1788, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.







– **Img. 21.**– José Joaquín Magón, *La flagelación de Cristo*, óleo sobre tela, 1754, Sacristía del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala.

† **Img. 22.**– Miguel Jerónimo Zendejas, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tela, 1797, Catedral de Puebla. Reprografía tomada del libro *Catedral de Puebla. Una mirada*.



Img. 23.– Miguel Jerónimo Zendejas, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tela, 1785-1788, Camarín de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Img. 24.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, Templo del Sagrado Corazón de Jesús, Puebla. Reprografía tomada del libro *Las Iglesias de la Puebla de los Ángeles*.



Img. 24.1.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tela, segunda mitad de siglo XVIII, Parroquia de San Pedro Tlaltenango.



Img. 25.- Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, óleo sobre tela, 1770, Acervo de la Fundación Cultural PFGC-Asociada a la Facultad Libre de Derecho de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, México.



Img. 26.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San José*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, Museo Universitario Casa de los Muñecos. Reprografía tomada del libro *Estudio, devoción y belleza*.



Img. 27.- Miguel Jerónimo Zendejas, *San José* (atribuido), óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, colección particular



Img. 28.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San José*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, colección particular



Img. 29.- Miguel Jerónimo Zendejas, *San José*, óleo sobre tela, 1801, colección particular



Img. 30.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Nuestra Señora del Carmen*, óleo sobre tela, 1772, Museo de Arte de Denver.



Img. 31.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La visitación de María a Santa Isabel*, óleo sobre tela, 1787, Parroquia de San Juan Bautista Libres.



1 **Img. 32**- Miguel Jerónimo Zendejas, *El bautismo de Cristo*, óleo sobre tela, 1787, Parroquia de San Juan Bautista Libres.

→ **Img. 33**- Miguel Jerónimo Zendejas, *La oración en el huerto*, óleo sobre tela, 1815, Sagrario de la Catedral de Puebla. Reprografía tomada del libro *Un almacén de secretos*.





El cuidado editorial de esta edición, estuvo a cargo del INSTITUTO
MUNICIPAL DE ARTE Y CULTURA DE PUEBLA.

EJEMPLAR GRATUITO Y DE LIBRE DISTRIBUCIÓN