



La hagiografía pictórica novohispana a través del santoral de la Catedral de Puebla (México)

M^a ISABEL FRAILE MARTÍN

RESUMEN

La importancia de la sede catedralicia de Puebla como uno de los centros referenciales de la religiosidad novohispana, nos brinda la posibilidad de conocer, a través de su colección pictórica, las imágenes hagiográficas que destacaron durante el periodo colonial. Este hecho comprende un nutrido grupo de imágenes, tanto femeninas como masculinas, que muestran las virtudes de aquellos con los que los fieles y el Cabildo poblano se sintieron identificados y, por lo tanto, reclamaron su representación. En este estudio trataremos de conocerlos a través de este paseo iconográfico por las pinturas hagiográficas del templo mayor poblano.

Palabras clave: pintura novohispana, iconografía de santos, catedral de Puebla

ABSTRAC

The main value from the Cathedral at Puebla as one of the most important point of reference for the new Spain religiosity, give us the possibility to know, across it's pictorial collection, the most relevant saint paintings in the colonial period. This fact includes a huge group of paints, male and female, that shows the merits of those with whom devote and municipal authority felt identified and, as a result, claim for the paint representation. In this research we will try to meet them across the iconographic tour by the saint paintings of the main temple.

Key words: New Spain painting, Saints iconography, Cathedral of Puebla.

Al igual que ocurre en el panorama religioso del viejo continente, también en la Nueva España la representación del santoral va íntimamente ligada a las preferencias espirituales de cada momento, lo que favorece la proliferación de unas imágenes en detrimento de otras. Si bien es cierto que la sociedad de la Puebla barroca estaba ávida de historias dramáticas que reflejaran el martirio y sufrimiento de los beatos, cuyas vidas se convertían en modelos a seguir; también lo es que, entrado el siglo XVIII, las representaciones de martirios fueron dejando espacio a otros pasajes menos trágicos, en los que las interpretaciones de las imágenes mostraban actitudes más serenas y pausadas. En este contexto apreciamos que el santoral poblano, en el que centramos nuestro estudio, también recurre, preferentemente, a las imágenes de mayor devoción entre los fieles, mostrando un repertorio tan rico y variado como el peninsular, al que debemos añadir algunas representaciones de santos menos comunes. Estas últimas imágenes, no por ser escasas han dejado de despertar nuestro interés, pues muestran otros aspectos atractivos como lo son los matices iconográficos, las riquezas compositivas de algunas de ellas o lo inusual del tema abordado y que, en definitiva, nos recuerda la grandeza cultural que vive el ámbito novohispano durante el periodo colonial^I.

I Conviene recordar alguno de los textos clásicos referentes a la iconografía hagiográfica en el nuevo mundo, sobre todo aquellos que sirvieron de punto de partida para publicaciones posteriores centra-

Para delimitar nuestra fuente de trabajo, centramos la atención en una colección determinada, la que nos brinda el acervo pictórico de la catedral poblana que, por su variedad e importancia, reúne los elementos necesarios para plantear un panorama detallado de la hagiografía pictórica novohispana. El entusiasmo de plantear esta investigación surge de un análisis meticuloso sobre las publicaciones existentes que abarcan la pintura de esta catedral y en las que, a excepción de las obras rubricadas por artistas notorios y por ello objeto de estudio de investigaciones más precisas, por lo general no se han realizado estudios pormenorizados hasta la fecha en los que se contemplen valoraciones más completas sobre el aparato pictórico que ornamenta este espacio². Con el ánimo de contribuir a la ampliación de los estudios que ayuden a dar a conocer estos fondos, es el interés con el que se realiza este artículo que pretende resaltar algunas de las pinturas más relevantes de temática hagiográfica que resguarda el recinto y para darnos cuenta, una vez más,

das en esta temática. Merece destacarse al respecto investigaciones fundamentales como la que da a conocer Santiago Sebastián sobre los santos de las órdenes religiosas en su texto *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*, de Editorial Azabache, año 1992; del mismo autor es el reconocidísimo texto *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, de Ediciones Encuentro y que desde el año 1990 se ha convertido en uno de los textos básicos para conocer a fondo el mensaje iconográfico que encierran algunas de las obras cumbres del arte Iberoamericano. Otras investigaciones más precisas nos conducen hacia las particularidades de la representación hagiográfica en el nuevo mundo. En este aspecto hay que considerar la gran aportación de los dos volúmenes que Héctor Schenone realiza sobre la *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos Vol. I y II*, publicados en Buenos Aires por la Fundación Tarea, en 1992, y que se mencionan consistentemente a lo largo de este artículo.

- 2 Son escasas las publicaciones existentes hasta la fecha que tienen como objeto de estudio la pintura catedralicia de manera exclusiva, aunque hay que reconocer que en investigaciones más amplias también se contemplan algunos aspectos pictóricos que resultan de interés. De entre todas las publicaciones más recientes merece la pena destacarse el gran libro que de manera conjunta publican Eduardo Merlo Juárez, José Antonio Quintana Fernández y Miguel Pavón Rivero titulado: *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, publicado por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) en 1991; y que tiene una versión más actualizada en el año 2006, realizada por los mismos autores, bajo el mismo título, y coeditada entre el Gobierno Municipal de Puebla y la misma Universidad. De reciente publicación y con un contenido meramente pictórico conviene citar el texto de una servidora *Las pinturas del Ochavo. Los tesoros de la Catedral de Puebla*, en coedición entre la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) y Cinco Radio, publicado en Puebla en diciembre de 2011.

que si bien las puntualizaciones propiamente novohispanas hacen incursión en estas obras, otras muchas siguen dependiendo, estética y estilísticamente hablando, de los sabores propios de la cultura europea. Y aunque existen publicaciones generales que abarcan la problemática que afecta a la pintura de este periodo en la Nueva España, este texto viene a incluir algunas de las obras que conserva este importante recinto y que es necesario sean conocidas y analizadas con mayor empeño.

Para abordar esta amplia colección de obras, dividimos el contenido a tratar en dos partes. La primera hace referencia a todas aquellas representaciones hagiográficas en las que la mujer es protagonista, mientras que en un segundo momento nos enfocamos al estudio del santoral masculino. En ambos procesos, veremos las particularidades requeridas por las temáticas a tratar, pues veremos algunos ejemplos en los que los santos participan en pasajes que corresponden a la vida de otros personajes y que aún así merece la pena que sean analizados. En cualquiera de ellos, se especificará convenientemente.

1. *EL SANTORAL FEMENINO.*

Teniendo en cuenta que la mayor parte del catálogo pictórico catedralicio se desarrolla durante el periodo barroco, es acertado suponer, *a priori*, que la colección está formada por un nutrido grupo de pinturas en las que vemos a la mujer, por su sugestivo atractivo y recurrencia temática, como la gran protagonista. Bien sea como heroína bíblica, sufridora resignada ante el martirio o doncella de belleza inigualable, lo cierto es que la representación femenina fue exitosa entre los artistas novohispanos que, siguiendo las modas de la época y las propuestas estéticas procedentes del viejo continente, gustaron de interpretar a la mujer con una iconográfica rica, dotada de gran belleza y mostrando siempre actitudes que resultaban complacientes para el fervor religioso de la sociedad poblana, amante -como era habitual entre las sociedades católicas de la época- de escenas dolorosas en las que la identificación con los protagonistas, les hacía estar más cerca de Dios y de su infinita misericordia.

La devoción popular hacia determinados nombres favoreció que en la producción de los artistas abundaran imágenes de algunas santas, a las que representaban con frecuencia para distintos programas iconográficos, dispersos en varios templos. En algunas ocasiones, encontramos que repiten una hagiografía para un mismo espacio; así podremos apreciarlo, por ejemplo, en el caso del pintor poblano Juan Tinoco Rodríguez y las dos versiones que hace de Santa Úrsula para este recinto, a las que luego nos referiremos con calma. Sin embargo, es más frecuente el hecho de hallar esquemas compositivos casi idénticos y que son utilizados por el artista para interpretar a la mujer como protagonista, amén de su hagiografía. El pintor la exhibe con frecuencia adoptando poses similares y atuendos sumamente parecidos en coloridos y disposición, con las expresiones del rostro caracterizadas por las modas de la época y solamente diferenciada de otra composición similar por el atributo que acompaña a la fémina y la distingue de las demás. En muchos de estos casos, el patrón compositivo del artista, así como la hagiografía representada, a veces podía resultar anecdótico, a favor de un conjunto final que quedara bien resuelto, amén de realizarlo mecánicamente.

Uno de los artistas que usa de forma hábil este esquema de trabajo para las obras que realiza en la catedral de Puebla será el ya citado Juan Tinoco. El pintor poblano, que vive entre 1641 y 1703, es el artista del que más obras se conservan en el interior de la catedral. Su amplia producción marca una tendencia notoria hacia la temática religiosa, destacando la variada interpretación que hace de figuras hagiográficas, lo que más trabaja en su carrera, en las que pone de manifiesto un uso acertado y recurrente de fuentes grabadas, como iremos desvelando en cada uno de los casos. El amplio repertorio de obras de Tinoco conservadas en la Catedral, especialmente concentradas en la Capilla del Ocho, apunta a una relación laboral entre el artista y un posible mecenas, José Salazar Varona, quien dona su colección de arte particular para el ornato de esta Capilla³. Este *maestrescuela* oriundo de Puebla,

3 Resulta obligado destacar el gran valor artístico que posee esta capilla de forma ochavada, en realidad poco conocida, y que reúne en su interior una extraordinaria colección de pinturas, la mayoría realizadas sobre lámina de cobre. Es el espacio en el que se conservan muchos de los

gran aficionado a las artes y contemporáneo de Tinoco, tuvo que encargarle numerosos trabajos en vida, lo que explicaría que muchas de las obras que analizamos en este estudio sean suyas y se ubiquen en este espacio al que fueron donadas las piezas. Pero ese no es el tema central del presente texto por lo que dejamos la puerta abierta para investigaciones futuras que indaguen más precisamente en estos menesteres.

Volviendo a la trascendencia de los trabajos de temática hagiográfica que realiza Tinoco para este recinto, estén o no en la citada Capilla del Ocho, merecen destacarse algunas cuestiones que, a base de su reiterada utilización, se han convertido en características habituales en la trayectoria del autor. Es el caso, por ejemplo, de la representación del santoral femenino para la que habitualmente recurre a un esquema compositivo similar, en el que dispone su atención en la belleza de la joven, a la que acostumbra a situar de cuerpo entero al centro de la escena, mostrando la influencia de los estereotipos andaluces que bien pudo conocer durante su etapa de formación en la ciudad de México⁴. El artista viste a las jóvenes con ricos atuendos, mostrando con esmero los elementos que las distinguen y recurriendo a su técnica del claroscuro, la misma que tanta fama le dio no sólo en el entorno poblano, sino que le valió para ser reconocido como uno de los mejores promotores de esta tendencia en la pintura novohispana. Este patrón compositivo que el artista poblano utilizó continuamente en su carrera fue también fácil de asimilar por los miembros

ejemplares a los que nos vamos a referir a lo largo del texto. Un espacio importante dentro de la Catedral y del que poco a poco se van a portando nuevos datos; el que nos interesa ahora por el tema de nuestro estudio tiene que ver con el personaje citado, Salazar Varona, del que se tiene constancia documental que dona obras para decorar esta capilla (aunque nunca se especifica cuáles y cuántas son) pero que, al ser natural de Puebla y contemporáneo del artista Juan Tinoco, pudo conocerlo en vida y encargarle trabajos de manera asidua. Esto sería lo que explique, para nosotros, la abundancia de pinturas con temática hagiográfica precisamente, que hay de Tinoco en esta Capilla, tal y como iremos viendo a lo largo de estas páginas.

- 4 Existen algunos textos puntuales que estudian de forma precisa la figura de este gran artista, en los que podemos obtener más datos acerca de su vida y obra. De entre todos recomendamos el texto de Fernando Rodríguez Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, publicado por el Gobierno del Estado de Puebla y la Universidad Iberoamericana Golfo Centro, en Puebla en el año 1996.

de la escuela poblana de pintura, también familiarizados con estos patrones pictóricos.

A Juan Tinoco se le asigna, precisamente, la creación de la santa con la iniciamos nuestro particular recorrido hagiográfico por la catedral de Puebla, *Santa Bárbara* (Figura 1), una de las mártires predilectas entre los artistas novohispanos que, como bien apunta Santiago Sebastián, gozó de gran popularidad y tuvo un culto muy difundido en América Latina⁵. La amplia devoción que existe en América a esta santa se debe, en parte, a la difusión que hicieron de ella los miembros de la Orden Mercedaria, para quienes la joven mártir era considerada como símbolo de la vida activa, motivo por el cual creían que sería de especial apoyo para los hombres de armas⁶. De esta forma se convierte en un referente hagiográfico entre los artistas novohispanos, aunque no sea en la catedral poblana, justamente, el lugar donde más representaciones haya de su imagen. El ejemplo pictórico que la presenta como única protagonista se encuentra en la Capilla del Ochovo. Se trata de una pintura de pequeño tamaño, para ajustarse así al formato imperante en la estancia, que se atribuye acertadamente a Juan Tinoco. El artista expone la imagen idílica de la santa, dotándola de gran belleza y acompañándola de los atributos iconográficos que la identifican. El cáliz descansa en su mano mientras que la torre de tres ventanas iluminada por el rayo, aparece detrás como fondo arquitectónico de la escena. El lateral izquierdo se enriquece con un cortinaje rojizo sobre el que el pequeño ángel se dispone a coronar a la ya convertida en mártir. La santa se erige de cuerpo entero en el centro de una composición simétrica que recuerda el esquema vírgenes-



Fig. 1: *Santa Bárbara*, Juan Tinoco Rodríguez. Capilla del Ochovo, Catedral de Puebla.

⁵ SEBASTIÁN, S.: *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, 1990, p. 219.

⁶ SCHENONE, H. H.: *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos, Vol. I*, Buenos Aires, 1992, p. 172.

mártires, en una escena que acertadamente interpreta Tinoco para la ocasión⁷.

Otra interpretación de *Santa Bárbara* la apreciamos en una escena más amplia en la que comparte protagonismo con otros personajes. Se trata de una pintura en la que *San Estanislao Kostka* aparece recibiendo la Comunión; una obra de gran formato en la que el joven jesuita invoca a la mártir para poder recibir el Sacramento. Es un lienzo de pincelada impecable y acabado brillante atribuido al dieciochesco Juan Rodríguez Juárez⁸. Santa Bárbara aparece sobre una nube en todo el lateral izquierdo de la escena, agarrando con su brazo izquierdo la torre, mientras que con la mano derecha sujeta con elegancia la palma del martirio. La joven dirige su mirada al santo, ataviado de riguroso negro, contrastando con su vistoso atuendo que surte una rica gama de color para una escena en la que ambos se disponen en primer plano. Si bien es cierto que el artista dedica la obra a un episodio concreto de la vida del jesuita, también lo es que goza en la representación de la patrona de los artilleros a quien, sin lugar a dudas, le concede un espacio relevante dentro de la escena.

Otra de las mártires que habitualmente encontramos representadas en los repertorios pictóricos novohispanos será *Santa Catalina de Alejandría* (Figura 2). Los artistas gozaron de interpretarla en el momento del martirio, tema de por sí sugerente dada su carga dramática, dentro de los ciclos iconográficos del barroco. En la sede catedralicia poblana encontramos un impecable cuadro de reducidas proporciones que reproduce, precisamente, el martirio de la joven. El extraordinario pincel de Cristóbal de Villalpando (México 1649-1714) rubrica este cobre que se encuentra en la Capilla del Ochoavo. Se trata de una cuidada composición llena de la fuerza y el dinamismo que caracterizan sus

7 Por el momento no se ha encontrado la firma del artista en el cobre, sin embargo, la gran similitud tanto técnica como compositiva que existe entre esta pintura y otras homónimas que sí rubrica el autor en otros espacios, hacen más que razonable que consideremos esta obra de su producción.

8 La participación de este artista en el repertorio pictórico de la catedral es muy relevante. A su ya conocido ciclo jesuita, no dudamos en atribuir otras pinturas de notorio mérito entre la que destaca el cuadro que ahora mencionamos. Para más información sobre este asunto, recomendamos el texto que escribimos titulado, "Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla", *Boletín de Monumentos Históricos*, número 15, 2009, pp. 61-84.

trabajos. Expertos en la obra del artista mexicano, datan el cobre en los años finales de la década de los ochenta, coincidiendo con el periodo glorioso en la carrera del pintor y que son, precisamente, los años que se traslada a Puebla. Tampoco dudan en relacionar este trabajo con la obra homónima que Hipólito de Rioja hace en 1668⁹; aunque en el caso del ejemplar poblano, se aprecia la pincelada suelta y nerviosa que caracterizó el arte de Villalpando. Es curioso que, aún siendo una de las mártires más exitosas entre los devotos de la Colonia, de ella sólo encontramos esta representación pictórica en el templo.

Su análoga, *Catalina de Siena*, al ser una de las santas privilegiadas dentro de la orden dominica, donde era considerada como una gran heroína, disfrutó de numerosas representaciones en diversos conjuntos de carácter religioso, pues no sólo adquirió reconocimiento en recintos promovidos por la Orden en la Nueva España, sino en otros muchos en los que se proyectaba su imagen como referente de comportamiento. En la catedral poblana la encontramos estelarizando su momento más representado entre los artistas barrocos, cuando la religiosa recibe los estigmas.



Fig. 2: Martirio de Santa Catalina de Alejandria, Cristóbal de Villalpando. Capilla del Ochovo, Catedral de Puebla

9 Esta pintura se encuentra en el acervo de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, en la ciudad de México y, aunque es un buen antecedente para el cuadro de Villalpando, también existen diferencias claras en la manera de concebir el tema por parte de ambos autores, como se aprecia en una lectura más detenida de ambas piezas. Para mayor información sobre esta obra, se puede consultar el Catálogo de la Exposición de Cristóbal de Villalpando, escrito por varios autores en México, en 1997, en la página 240 y sucesivas.

La joven aparece con el hábito dominico, arrodillada en primer término y abriendo sus manos, dispuesta a recibir a Cristo en la forma que sólo ella va a hacerlo. Se trata de otro pequeño cobre, ubicado de nuevo en el Ochavo y que tradicionalmente se atribuye a Juan Tinoco. Sin embargo, de la trascendencia que tuvo *Catalina de Siena* en América no se hace justicia en el templo mayor poblano donde sólo hallamos este ejemplar; pues si bien es cierto lo que nos recuerda Schenone, sus imágenes proliferan por todo el continente americano, sobre todo en los conventos femeninos de la orden dominica, que en pocas ocasiones se resistieron a interpretar los pasajes de la vida de esta mártir. Para la mayor parte de las pinturas que interpretan a la santa en América, Schenone nos remite a la serie grabada que hizo Felipe Galle en 1603 y que seguramente sirvió de fuente de inspiración para la mayor parte de los artistas que la incorporaron en sus repertorios gráficos¹⁰.

Otra de las féminas que fueron representadas en el templo mayor, incluso por partida doble, fue *Santa Úrsula*, en su multitudinario martirio en compañía de las jóvenes vírgenes. Una imagen que gozó de gran simpatía entre los feligreses novohispanos pues ya desde 1587 el Colegio de Potosí recibió una urna con sus reliquias, llevadas hasta allí por el Padre Andrés López¹¹. El prolífico Tinoco será el encargado de hacer dos versiones idénticas de este tema para la Catedral poblana. Una de ella está ubicada en el Ochavo y la otra en la Capilla de las Reliquias. Ambas se inspiran en una misma fuente grabada procedente del también fecundo grabador Johannes Sadeler I. La interpretación que hace Tinoco de este tema se ajusta adecuadamente al modelo primigenio aunque lo altera, en la parte superior, para el caso del segundo cobre, el ubicado en la hornacina de la Capilla de las Reliquias, del que elimina el rompimiento de gloria para ceñirse, debidamente, al reducido espacio en el que debe insertar la lámina. En el caso del ejemplar que desarrolla para el Ochavo, el artista se mantiene apegado al modelo propuesto por

10 SCHENONE, H. H.: *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos, Vol. I*, Buenos Aires, 1992, pp. 213-214.

11 SEBASTIÁN, S.: *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, 1990, p.218.

Sadeler. Las dos láminas, y no sólo la del Ocho como se creía hasta hace tiempo, se encuentran rubricadas por el artista¹².

Otras santas menos recurrentes entre los pintores novohispanos como *Leocadia*, *Cecilia*, *Águeda* o *Filomena*, también contarán con una representación pictórica en la Catedral. En todos estos casos se trata, curiosamente, de composiciones muy interesantes desde el punto de vista iconográfico, sobre todo en los trabajos que interpretan a las dos primeras.

Santa Leocadia, por ejemplo, aparece en el lienzo de este recinto saliendo de la tumba para defender la causa de la Inmaculada Concepción de María, ante la sorpresa de San Ildefonso. La patrona principal de Toledo no gozó de gran éxito entre los artistas coloniales aunque su vinculación con *San Ildefonso*, uno de los santos marianos por excelencia, la convierte en protagonista de este interesante lienzo, de factura correcta, que se dispone en el exterior del Coro para ornamentar el lado del Evangelio. Esta pintura se mantiene en el anonimato y, aunque ha recibido distintas atribuciones, nos inclinamos a pensar que por la corrección del trazo y la pureza de estilo, la más apropiada nos acerca al pincel de Juan Rodríguez Juárez.

Para el cobre dedicado a *Santa Cecilia*, (Figura 3) nos encontramos de nuevo con las habilidades de Tinoco, que será el encargado de rubricar el único cuadro que representa a la patrona de los músicos en este espacio. Se trata de una interesante pintura en la que la joven aparece junto a su esposo, Valeriano, en una escena íntima que nos invita a la devoción. El maestro poblano resuelve el tema de manera acertada creando una iconografía escasamente representada dentro del repertorio pictórico novohispano. Tinoco recrea la habitación

12 Cuando empezamos a estudiar el acervo pictórico de la Catedral, advertimos que muchas de las obras no habían sido estudiadas con anterioridad, lo que supuso para nosotros un continuo descubrimiento de firmas, entre otras muchas cuestiones. Uno de los casos más interesantes fue el de estas dos pinturas, que habían sido consideradas de diferente calidad con el argumento de que una de ellas, la peor ejecutada según los autores, era una obra de taller porque no tenía firma, alabando la otra que sí la mostraba. Sobre la aparición de la firma y el análisis preciso de estas obras en concreto, nos remitimos al artículo que escribimos en: "Nuevas aportaciones entorno a la obra de Juan Tinoco en la Catedral de Puebla", *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 2001, pp. 326-334.



Fig. 3: *Santa Cecilia*, Juan Tinoco Rodríguez. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

donde transcurre el encuentro de los esposos de forma sombría, acompañando a la protagonista con un instrumento musical, el virginal o pequeño órgano que la define iconográficamente desde el siglo XV. Por el lateral derecho de la estancia aparece Tiburcio, el cuñado de Cecilia, contemplando cómo el ángel se dispone a coronar a su hermano, ante la alegría manifiesta de Cecilia, que hace sonar su instrumento satisfecha por la conversión de su esposo. Tiburcio aparece en la obra aludiendo, muy seguramente, a su futura conversión al cristianismo, igual que hizo su hermano¹³. El cobre manifiesta inconsistencias técnicas como los errores de perspectiva que se aprecian en la disposición del virginal sobre la mesa, pero que se compensan, de algún modo, por la riqueza que Tinoco confiere a los detalles elegantes de los tejidos, con brocados y toques metálicos que otorgan destellos luminosos para una escena que, por la intimidad que requiere, se presenta con cierta opacidad.

Otra imagen frecuente entre los pintores de la época será *Santa Teresa de Ávila*. La Catedral poblana alude en varias ocasiones a la mística española, como se evidencia a través de un relieve que la talla en la entrada del templo. En pintura, sin embargo, sólo se conserva un ejemplar de la carmelita en la Capilla del Ochavo. El pequeño cobre plasma el momento del éxtasis, el

13 BARGELLINI, C.: "Santa Cecilia y San Valeriano coronados por un ángel", *Arte y mística del barroco*, México, 1994, pp. 310-312.

instante de su vida de mayor trascendencia entre los artistas barrocos de ambos lados del Océano. Una pintura de factura discreta, que destaca el movimiento de los paños que envuelven a los personajes; tres ángeles que sujetan a la mística en primer término, impidiendo que se desmaye, ante la presencia del dardo de oro que sutilmente agarra el ángel de la izquierda. La parte superior de la escena se exhibe con una comitiva de ángeles que rodean al Espíritu Santo ante la atenta mirada de Dios Hijo, que completa el cortejo celeste en el lateral izquierdo.

No ocurre lo mismo con *Santa Rosa de Lima* quien al ser canonizada por el Papa Clemente X en 1671, inmediatamente se convierte no sólo en la santa más querida en territorio andino, sino en la primera santa de América¹⁴. Por este motivo, no tardó mucho tiempo en erigirse como estandarte de la Nueva España, por lo que los Cabildos poco dudaron en considerarla una de las patronas más insignes de Puebla, haciéndole numerosas fiestas con motivo de su reconocimiento en el santoral religioso¹⁵. Su imagen trasciende a varios cuadros dentro de la catedral convirtiéndose, de este modo, en la imagen femenina más veces representada después de la Virgen María. La mártir peruana aparece en varias láminas de cobre en compañía de otros personajes o como única protagonista. Uno de los pasajes más reconocidos en la vida de la joven es el que presenta sus Desposorios con el Niño, del que encontramos un único ejemplar dispuesto en la, tantas veces citada Capilla del Ocho. Se trata de una pintura de calidad discreta aunque con logros talentosos en el tratamiento de la religiosa, vestida con el hábito dominico, correcto en la caída de los tejidos; una joven de gran belleza, coronada con

14 Sobre la historia representativa de esta santa en el Nuevo Mundo recomendamos el artículo de VARGAS LUGO, E.: "Iconografía de Santa Rosa de Lima en los Virreinos del Perú y la Nueva España", *Simpatías y diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*, X Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1988.

15 En el Archivo de Catedral aparece mencionada en varias ocasiones la importante acogida de esta Santa peruana en la religiosidad poblana. No en vano y como consecuencia de la trascendencia que supone su imagen en la Nueva España, gran parte de las pinturas y otras artes plásticas de la catedral tienen a *Santa Rosa de Lima* como protagonista. En ocasiones la encontramos sola y en otras aparece formando parte de composiciones en las que se acompaña de otros personajes.

las rosas que la identifican, y aspecto dulce que mira con ternura al Niño, que aparece en brazos de su Madre sobre el altar que ocupa el lateral izquierdo. El resto de la escena carece de interés y se resuelve con cautela pues el artista se aplica, esencialmente, en la interpretación de las figuras.

La santa limeña aparece también en otro lienzo, encargado al pintor dieciochesco Luis Berrueco, que lleva por título *El Patrocinio de la Virgen María a los altos cargos de la Diócesis de Puebla*. Se trata de una pintura extraordinaria de formato apaisado que se encuentra en la sacristía del templo y que ya hemos analizado en otros estudios¹⁶.

Pero si hay una imagen dentro del santoral femenino que ha destacado, precisamente por su singular belleza, ella es, sin dudarlo, *María Magdalena*. En el templo mayor poblano la encontramos coprotagonizando varias obras. No se conserva ninguna en la que aparezca sola, en pasajes tan conocidos de su vida como por ejemplo es el momento de su arrepentimiento y que ha sido tratado con interés y esmero por distintos artistas novohispanos; si no que su imagen en el acervo pictórico catedralicio se reduce a aquellos episodios en los que la joven participa de la vida de Cristo. Son diversos los cuadros conservados en los que la encontramos a los pies de la cruz, junto a María y Juan. Un conjunto de obras que corresponden a diferentes ciclos pasionarios, dispersos en el templo, y de los que han llegado a nuestros días escenas puntuales en las que vemos a una Magdalena compungida, participando del dolor de María ante la Crucifixión de su Hijo. Amén de estos lienzos, a los que también añadimos otros que interpretan el momento de la Deposición del Cuerpo, todos ellos sin gran mérito artístico, el papel de la Magdalena destaca en este recinto en cuatro interpretaciones puntuales en las que, no por estar acompañada de otros personajes, su presencia deja de ser relevante.

Uno de estos cuadros está rubricado por Tinoco y la representa en el centro de una composición apaisada, en la que una voluminosa Magdalena se recuesta en el suelo para leer las sagradas escrituras, junto al tarro de esencias que la

16 Para más información sobre obras novohispanas en las que la Virgen María se acompaña de otros santos nos remitimos al artículo que ya escribimos en esta misma revista: "La iconografía mariana en la catedral de Puebla (México)", *Norba-Arte*, n° 27, vol. XXVII, 2007, p. 208 y ss.



Fig. 4. *María Magdalena junto a Lázaro y Marta*, Juan Tinoco Rodríguez. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla

caracteriza (Figura 4). Ésta es, sin duda, una de las escenas más difundidas entre los artistas; la excepcionalidad de la obra radica, sin embargo, en la combinación temática a la que recurre Tinoco. Ciertamente Magdalena acapara nuestra atención por ocupar el centro compositivo, pero la joven está custodiada por Marta y Lázaro que, a derecha e izquierda respectivamente, contemplan a la pecadora penitente. El artista poblano une de forma novedosa a los tres personajes, pues el momento artístico que habitualmente los reúne es cuando transcurre la Resurrección de Lázaro¹⁷. Tinoco presenta a los tres hermanos en primer término, acompañados de sus atributos iconográficos fácilmente reconocibles, y recortados ante un fondo que combina formas vegetales y arquitectónicas. El paisaje se resuelve con la misma ingenuidad con la que relata la

17 Resulta interesante la combinación de estos tres personajes puesto que plantea, una vez más, el problema de las tres Marías, al que perfectamente alude Réau en su texto. La que vemos aquí representada es la Magdalena pecadora, que una vez arrepentida, se retira al desierto y se dedica a la meditación. Ésta era la representación predilecta para los artistas del barroco que, sin embargo, Tinoco combina con la incorporación del vaso de perfume, habitual en representaciones medievales. No obstante, el autor aquí la identifica también con María de Betania y por este motivo la acompaña de sus hermanos, Marta y Lázaro. RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos.*, tomo 2, vol. IV, Barcelona, 1997, pp. 293-306.



Fig. 5: *Resurrección de Lázaro*, Cristóbal de Villalpando (atribuido), Capilla de la Preciosa Sangre de Cristo, Catedral de Puebla.

presencia de los figurantes que, aunque dispuestos en hilera, no tienen relación entre sí, los muestra como si se tratara de tres escenas distintas, sólo unidas por el rompimiento de gloria dispuesto sobre la penitente y al que dirigen las miradas Marta y Lázaro. Seguramente el artista poblano se inspiró en diferentes estampas que propiciaron en su imaginario la creación de esta obra sin precedentes en el arte novohispano.

Precisamente los tres hermanos se reúnen en la siguiente pintura, la *Resurrección de Lázaro* (Figura 5), que encontramos en la banco del retablo de la Capilla de la Preciosa Sangre de Cristo. Una pequeña estancia que reúne interesantes obras entre las que destacamos ésta, acertadamente atribuida a Villalpando, y que muestra a las dos jóvenes, Marta y María, asombradas ante el levantamiento de su hermano de la tumba. Aunque no es muy clara la identificación de ambas, entendemos que María es la que está en el centro de la escena, incómodamente arrodillada y dándose la vuelta para encontrar su mirada con Cristo. Es un lienzo interesante que destaca por la caracterización de cada uno de los personajes que, extasiados ante el milagro, muestran su gesto sorpresivo acompañando a las protagonistas.

Pero será otra pintura la que nos dé el ejemplar de mayor belleza que hay de la santa en el recinto. Se trata de una extraordinaria copia de la *Madonna Di San Gerolamo* de Correggio, donde vemos una delicadísima Magdalena que se acerca con ternura a acariciar al Niño, en brazos de su Madre. El resultado de la obra ofrece una composición que combina a diversos personajes, siguiendo la estética de Leonardo Da Vinci, en una pintura que permanece en el anonimato y manifiesta un acabado brillante.

En la Capilla del Ochoavo está el cuarto de los cobres en los que destaca la presencia de la Magdalena participando, en este caso, de uno de los primeros

pasajes de la vida pública de Jesús, *La cena en casa de Simón el Fariseo* (Figura 6). Se trata de una pequeña pintura de factura primorosa y autor desconocido que, por la minuciosidad del trazo y la impecabilidad en los detalles, no dudamos en relacionar con el entorno cercano a la familia Francken. La escena muestra una gran mesa en el centro, repleta de comida, alrededor de la que se sientan diversos varones. El fondo de la estancia acoge a los sirvientes que apresuran el fuego para seguir preparando manjares, en una cocina trabajada con el mimo y la delicadeza de la que gustaron los artistas flamencos. Será en primer término donde encontremos a la Magdalena, ungiendo los pies de Cristo, sentado a la derecha, y dirigiéndose con esmero a Simón, quien ante la sorpresa de las palabras de Cristo, se inclina con grandilocuencia para contemplar a la joven Magdalena. El artista muestra a la pecadora arrodillada en el suelo, vestida con su túnica azul y manto dorado, con su larga cabellera suelta sobre la que descansa un delicado paño. Con su mano derecha sujeta el pequeño tarro de esencias con el que baña los pies de Cristo. Sin duda, una de las pinturas más interesantes y ricas del patrimonio pictórico de la catedral, que resulta idónea para poner el punto y final a este estudio de imágenes hagiográficas femeninas con las que cuenta el recinto.



Fig. 6: *La cena en casa de Simón el Fariseo*, Frans Francken II (atribuido). Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

2. EL SANTORAL MASCULINO

La sede mayor poblana también cuenta con un gran repertorio de pinturas dedicadas a los varones más fieles a los ideales de Cristo y que es posible, en principio, gracias a dos motivos esenciales. El primero de ellos está relacionado con la advocación del templo, que si bien es cierto que encuentra en

la Virgen María a su imagen, también lo es que la historia de la Virgen ha estado ligada a multitud de santos varones que la han visto como Madre espiritual, por lo que a ella se han invocado con frecuencia a lo largo de sus vidas. Esto supone un gran enriquecimiento en las representaciones artísticas mariológicas, que no sólo la van a mostrar como Madre participando de los distintos pasajes de la vida de su Hijo, sino que a esta iconografía debemos sumar otros muchos momentos en los que María aparece en compañía de los numerosos santos varones que la invocan. Por esta razón, la catedral poblana nos brinda diversos cuadros con una clara hagiografía masculina, aunque a menudo se vean empañados ante la presencia inigualable de María.

El segundo motivo que explica la representación de santos en el templo tiene que ver, en gran medida, con los patronazgos que ha tenido la ciudad a lo largo de su historia. Este hecho ha favorecido la interpretación frecuente de algunos varones que han gozado de agradecimientos por parte de la sociedad piadosa, a veces complacida por el Cabildo que no dudaba en encargar a los artistas la representación de estas imágenes; figuras del santoral masculino que realmente estaban vinculadas a los beneplácitos que recibía la ciudad, cuya representación satisfacía al Cabildo y, paralelamente, a la devoción popular.

Comenzamos nuestro particular recorrido por el santoral masculino a través de uno de los hombres que más veces ha sido representado en el arte, *San José*. La trascendencia de su imagen entre los artistas novohispanos tiene una explicación muy lógica si tenemos en cuenta que, además de ser patrono de la Nueva España, también lo fue de los indios y, de manera particular, de la ciudad de Puebla, por lo que su efigie se difunde satisfactoriamente en todos los ámbitos del arte. Es sin embargo, poco común encontrarlo de manera aislada, pues con frecuencia su figura se une a la del Niño y en otras ocasiones está acompañando a María, siendo su presencia necesaria en el primero de los casos y secundaria en el segundo¹⁸.

18 En el caso de las pinturas que presentan a San José con el Niño, encontramos a un padre protector que lleva en su mano la vara florida, en composiciones sencillas y dulcificadas como en la obra ovalada que se conserva en la sacristía y se atribuye a José de Ibarra. En el caso de las escenas donde José aparece en un plano secundario, podemos citar a todas aquellas que representan episodios de la infancia de

Por el contrario, son menos frecuentes en el repertorio catedralicio aquellas representaciones en las que *San José* aparece como gran protagonista. Miguel Jerónimo de Zendejas, sin embargo, lo encumbró en un Patrocinio, el de *San José sobre los poderes sociales de Puebla* (Figura 7); un extraordinario retrato de corte social que muestra a los dos grandes poderes de la ciudad: el religioso y el monárquico, encabezados por el Papa y el Monarca, que aparecen cobijados bajo el manto del santo como patrón de la Ángelópolis. Se trata de una pintura de gran tamaño que está dispuesta sobre uno de los brazos del cruce-ro, firmada por este artista de calidad variable que en este óleo muestra una buena técnica y nos deslumbra con su característica paleta cromática, a base de rojos y azules.

En cuanto a la representación de otros temas protagonizados por santos varones, merece la pena destacar el importante número de obras que narran pasajes de los miembros de las órdenes religiosas más relevantes en la Nueva España, cuyas vidas llenas de sacrificios llaman poderosamente la atención entre los fieles. De entre todas ellas, sobresalen las de temática jesuita, entre quienes no sólo brilla la figura del fundador, *Ignacio de Loyola* y sus colaboradores más cercanos, *Francisco Javier* y *Francisco de Borja*; sino que a ellos debemos añadir la representación de los jóvenes de la orden, *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao Kostka*, protagonistas de otros lienzos. La abundancia de imágenes de los miembros de esta orden, viene a subrayar la presencia relevante de los jesuitas en Puebla, a quienes se debe una importante labor cultural amén de las cuestiones puramen-



Fig. 7: *San José sobre los poderes sociales de Puebla*, Miguel Jerónimo de Zendejas, brazos del cruce-ro, catedral de Puebla

Cristo en los que la presencia inmediata y cercana de la Madre, mantiene en un lugar más reservado a José, que normalmente contempla la escena discretamente. Mencionamos aquí, por ejemplo, los cuadros del *Nacimiento* y la *Epifanía* que Pedro García Ferrer hace para el retablo de los Reyes de la catedral poblana, en los que apreciamos este tratamiento secundario que se le da a la figura del santo.



Fig. 8 y 9: *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao Kostka*, José Manzo y Jaramillo, Capilla de Nuestra Señora de Ocotlán, Catedral de Puebla

te espirituales. Prueba de ello fue que tuvieron una Capilla dentro de la Catedral, dispuesta bajo la torre norte, hoy correspondiente con la de San Nicolás de Bari, y en la que había tres altares. El principal destinado a San Ignacio y los laterales a Francisco Javier y Francisco de Borja. Con el cambio de advocación de la Capilla, se dismantelaron los retablos pero todas estas pinturas, doce en total a razón de cuatro por cada retablo, se quedaron en el interior del templo, dispersas entre los laterales del coro y la puerta principal, para las de San Ignacio, y los laterales de la Capilla de los Reyes, para las obras de los seguidores del fundador. Este amplio programa

iconográfico pertenece a Juan Rodríguez Juárez (México, 1675-1728), el descendiente de una importante dinastía de artistas que firma y rubrica la serie a principios del siglo XVIII. A este ciclo sumamos otras pinturas, cuatro en total, que nos presentan a los dos santos jóvenes de la orden: *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao Kostka*. Generalmente aparecen representados juntos, aunque no compartiendo una misma escena pero sí realizando actividades parecidas. En dos de estas obras, que nosotros atribuimos al pincel de Rodríguez Juárez, los vemos recibiendo la Comuni3n, como se3alamos en p3ginas anteriores para el caso de San Estanislao que aparece acompa3ado de San B3rbara. Se trata de ricas composiciones de cuidadoso pincel e interesante iconograf3a, en las que se aprecia a los j3venes vestidos de negro y actitud piadosa ante la aparici3n de San Ignacio que los contempla con orgullo. El polifac3tico Jos3 Manzo y Jaramillo (Puebla, 1789-1860), realizar3 a mediados del siglo XIX las otras dos pinturas destinadas a los j3venes jesuitas. Dos nuevos lienzos que acaparan los laterales del retablo principal de la Capilla de Nuestra Se3ora de Ocotl3n, donde los beatos se muestran de cuerpo entero, junto al Ni3o y el Crucifijo, sus s3mbolos iconogr3ficos habituales (Figuras 8 y 9).

Otras órdenes religiosas cuentan con un menor número de representaciones. En el caso de los Franciscanos, el acervo conserva una imagen de *San Francisco de Asís*, en la que vemos al religioso en una espléndida representación de factura notoria y autor desconocido, en la que el santo se arrodilla en actitud de oración. La obra decimonónica se relaciona tradicionalmente con artistas foráneos aunque, hasta la fecha, se tienen pocos datos rigurosos de su procedencia. Otra pequeña pintura, como las que caracterizan el formato imperante en la Capilla del Ochoavo, nos presenta a *San Antonio de Padua*, sosteniendo en sus brazos tiernamente al Niño, ante un fondo neutro y en compañía de la vara de flores que tradicionalmente le acompaña. Ambas pinturas, sin embargo, no hacen justicia a la amplia repercusión que tuvo la iconografía franciscana en territorio novohispano donde, debido a su pronta llegada, fueron sumamente agasajados en los repertorios gráficos de los artistas pese a que el legado catedralicio no dé cuenta de ello.

Por otro lado, existen santos cuya veneración e importancia han permitido que tengan espacios más reconocidos dentro del templo. Ese es el caso de *San Juan Nepomuceno*, que tiene su propia Capilla en la que se relatan los pasajes más señalados de su vida. La documentación existente acerca de este ciclo de cuatro pinturas, anotaban como autor de las mismas al poco prolífico Salvador del Huerto y, por otro lado, a Miguel Jerónimo de Zendejas. Él será quien firme uno de los lienzos, coincidiendo con el último de la serie pues es el que muestra al patrón de los sacerdotes arrojado sobre el río Moldava (Figura 10). Teniendo en cuenta que nos hemos percatado de la iconografía que Zendejas trabaja para interpretar a este santo en otros templos de la ciudad, en los que comprobamos que el autor recurría siempre al mismo esquema compositivo que vemos en la Catedral, no es difícil aseverar que él es el artífice de todo este ciclo iconográfico ubicado en el templo y destinado al mártir de origen checo¹⁹. El patrono de los sacerdotes cuenta, además, con otras dos representaciones independientes y

19 FRAILE MARTÍN, M^o I.: “La iconografía en el arte religioso en Puebla en el siglo XVIII” en *Barroco y Cultura Novohispana. Ensayos interdisciplinarios sobre filosofía política, barroco y procesos culturales: cultura novohispana*, (Coord. Jorge Velázquez y Gerardo De la Fuente), Puebla, 2010, pp. 413-428



Fig. 10: *Muerte de San Juan Nepomuceno sobre el río Moldava,*

dispuestas en otras estancias del recinto. En una de estas pinturas el santo del sigilo sacramental aparece arrodillado ante la Virgen y el Niño en un cuadro de delicada factura rubricado nuevamente por Zendejas. Mientras que en la otra, el santo aparece mirando el crucifijo en una pequeña pintura de factura anónima ubicada en el Ochavo. Es notoria, pues, la presencia de este santo varón en el repertorio pictórico del templo, lo que nos evidencia aún más la relevancia en el entorno de la orden jesuita quienes no dudaron en tomar al santo bohemio como co-patrón de la orden.

El místico español *San Juan de la Cruz* será otro de los patronos más estimados de la ciudad aunque, como bien apunta Santiago Sebastián, su gran riqueza literaria no se vio correspondida con una abundante iconografía visual sino que su repertorio gráfico se redujo a una interpretación sencilla y común²⁰, misma que coincide con la representación pictórica que de él se conserva en el templo mayor poblano. El cuadro catedralicio se atribuye razonablemente al prolífico pincel de Juan Tinoco, quien lo muestra en penitencia junto a los textos que escribió. Es una composición sencilla que nos remite a los esquemas estereotipados que habitualmente lo interpretan, donde se deja ver su vocación espiritual y su gran afición a las letras mediante la presencia de libros que aluden a su labor mística. El cobre se inspira en el grabado que Lucas Vosterman dedica al místico español y nos evidencia, una vez más, el amplio volumen de estampas que Tinoco tuvo consigo, pues sólo en el amplio repertorio de pinturas que hace para este templo, encontramos varios ejemplos de cuadros claramente inspirados en modelos grabados que difunden las composiciones de grandes maestros europeos.

Precisamente el artista poblano recurre a otra estampa para realizar el pequeño cobre que relata el *martirio de San Lorenzo*. Una pieza que se ubica

20 SEBASTIÁN, S.: *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, 1990, p. 293.

en la hornacina principal de la Capilla de las Reliquias y que reproduce parcialmente el grabado que hiciera Cornelis Cort, en base a la composición primigenia de Tiziano. Tinoco suprime la mayor parte del tema y se concentra en la parte inferior de la estampa, la que se refiere el martirio propiamente dicho. Sitúa al venerado sobre la parrilla, dirigiéndose hacia el ángel que lleva su corona y en presencia de varios varones, casi ocultos en el cobre, encargados de avivar el fuego.

Otras obras interesantes muestran figuras del santoral masculino a través de iconografías tan precisas como la de *San Felipe de Jesús* (Figura 11) uno de los mártires del Japón que se convierte en el primer santo natural de México, donde nace en 1572²¹. Es un pequeño cobre que sitúa al religioso en el centro de la imagen, atado a la cruz, ante la mirada de los sayones y en ausencia de los veintiséis mártires que le acompañaban en el momento de su muerte, por lo que el artista aquí no se apega al esquema tradicional de representación²².

Al igual que ocurriera con el prototipo de las santas mártires, también existe en el santoral masculino una imagen que se ha destacado siempre por su belleza; y si en el caso femenino hablábamos de Magdalena, en el masculino, ese espacio está reservado para el mártir romano *San Sebastián*. Con su efigie se conserva una pintura de factura anónima y buena realización, que no dudamos en acercar al ámbito del dieciochesco Juan Rodríguez Juárez, que se vincula, a su vez, con su homónimo de la Catedral metropolitana. Una figura esplendorosa que pone de manifiesto el buen estudio anatómico que también hicieron los artistas novohispanos del cuerpo masculino.



Fig. 11. *San Felipe de Jesús*, anónimo, Capilla del Ochavo

21 SCHENONE, H. H.: *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos. Vol. I*, Buenos Aires, 1992, p. 314.

22 *Ibidem*, p. 316

Además de los santos varones mencionados, debemos considerar en este estudio la representación de escenas grupales en las que se incluyen las figuras de varios santos. Entre ellos destacamos el grupo formado por los *Apóstoles*, a quienes hallamos de forma conjunta en imágenes dispersas y de variada calidad que tampoco faltan en el recinto. Mención aparte merece el conjunto de los *Evangelistas*, por ejemplo, a quienes encontramos rematando los brazos del crucero, en cuatro obras de escaso mérito artístico que presentan el único trabajo que el decimonónico Julián Ordóñez hace para el templo y que reflejan, sin titubeos, la medianía de su pincel, aunque alardean de un uso extenso de colores pastel, tan habituales entre los pintores del momento.

Asimismo cabe destacar como un tema importante la representación de *Ángeles y Arcángeles* puesto que, sobre todo éstos últimos, son de gran interés en los repertorios iconográficos de los pintores novohispanos. Especialmente destaca *San Miguel*, el príncipe de la milicia celestial, que ya sea como protagonista o bien como acompañante de otros personajes, pero su figura destaca en varias de las obras que hay en el recinto. No olvidemos que es, además, otro de los patronos importantes de la ciudad. Entre sus diversas funciones dentro de la Iglesia, sobresale en esta colección en su papel de vencedor del mal, así lo muestra Zendejas en el lienzo que firma para el Altar del Perdón, en el que aparece levantando su espada para eliminar al enemigo que se encuentra a sus pies a modo de dragón. De igual forma lo encontramos como patrono en otras obras importantes. Una de ellas, realizada por José de Ibarra, muestra a Miguel junto a José escoltando a la Virgen María. Una muy interesante composición en la que aparecen los varones sosteniendo las maquetas arquitectónicas de los elementos más importantes del momento. Por ello, San José sostiene la de la ciudad de Puebla, como gran patrono de la misma; y Miguel aparece con la de la catedral que en ese entonces sólo tenía una torre, como curiosamente muestra el ángel. Resulta además interesante, desde el punto de vista iconográfico, la presencia del arcángel en el pasaje conocido como *San Miguel del Milagro*. Un tema de carácter netamente novohispano, que es recurrente en los repertorios artísticos de la zona, pues el milagro en cuestión aconteció en la localidad cercana de Tlaxcala. De este tema hay dos representaciones en el templo. Una realizada, supuesta-

mente por Luis Berrueco, para el crucero y que destaca por la grandeza que confiere a la figura del arcángel, lo mejor del cuadro (Figura 12); y la otra, atribuida al prolífico Tinoco, que de un modo más discreto inmortaliza el tema en la, tan referida, Capilla del Ochavo.

Igualmente en el crucero encontramos un inmenso *San Cristóbal* cuya función esencial de ‘transportador de almas’ lo convierte en un referente claro y obligado en las puertas de los templos novohispanos, pues a él se dirigen todos los fieles para pedirle buen camino a la salida del santuario. Esta pintura anónima que ha recibido diferentes atribuciones, fue donada a la catedral por Diego de la Sierra para sustituir un retablo dedicado a San Cristóbal que había en este mismo espacio. El 26 de mayo de 1797 el tesorero del templo le pide al Cabildo que determine si es necesario quitar este retablo y en su lugar poner un lienzo dedicado al mismo santo. Las imágenes que formaban parte del mencionado retablo debían ser repartidas entre otros templos de la ciudad que pudieran estar más necesitados de elementos ornamentales²³. Finalmente se desmantela la estructura retablística y se instala en ese mismo lugar un gran lienzo, igualando así la estética con el resto de las puertas del templo, ornamentadas con grandes cuadros mientras que, a la vez, se respeta la veneración a *San Cristóbal* a través de esta pintura de correcta ejecución que destaca la interpretación de los personajes.

Otros santos menos comunes dentro del repertorio novohispano tendrán acogida también en la catedral. Tal es el caso de *San Huberto*, en la atractiva



Fig. 12: *San Miguel del Milagro*, Luis Berrueco, brazos del crucero, catedral de Puebla

23 Archivo de la Catedral de Puebla, Actas de Cabildo, Tomo 52, Años 1796 - 1799, ff 121 (reverso) y 122.

lámina que se atribuye al poblano Tinoco, o *San Fernando Rey*, obra del citado artista local que se dispone junto a la anterior, ambas en la Capilla del Ochavo, y que por la peculiaridad del tema representado, responden a encargos muy precisos. Obras que seguramente fueron solicitadas por un cliente más refinado en gustos y que abarcan otros ámbitos del calendario hagiográfico con el que se enriquece, sin lugar a dudas, la iconografía pictórica de todo el conjunto. Un templo que hemos visto que representa imágenes del santoral que obedecen a la devoción popular, junto a otras menos comunes, que no por ello dejan de tener un espacio en el recinto; mostrado así, una vez más, la riqueza del templo y la importancia de su colección pictórica, referente obligado en el desarrollo de la pintura colonial novohispana.

RELACIÓN DE IMÁGENES

Todas las imágenes han sido hechas por la autora

Fig. 1: *Santa Bárbara*, Juan Tinoco Rodríguez. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

Fig. 2: *Martirio de Santa Catalina de Alejandría*, Cristóbal de Villalpando. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla

Fig. 3: *Santa Cecilia*, Juan Tinoco Rodríguez. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

Fig. 4: *María Magdalena junto a Lázaro y Marta*, Juan Tinoco Rodríguez. Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla

Fig. 5: *Resurrección de Lázaro*, Cristóbal de Villalpando (atribuido), Capilla de la Preciosa Sangre de Cristo, Catedral de Puebla.

Fig. 6: *La cena en casa de Simón el Fariseo*, Frans Francken II (atribuido). Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla.

Fig. 7: *San José sobre los poderes sociales de Puebla*, Miguel Jerónimo de Zendejas, brazos del crucero, catedral de Puebla

Fig. 8 y 9: *San Luis Gonzaga* y *San Estanislao Kostka*, José Manzo y Jaramillo, Capilla de Nuestra Señora de Ocotlán, Catedral de Puebla

Fig. 10: *Muerte de San Juan Nepomuceno sobre el río Moldava*,

Fig. 11. *San Felipe de Jesús*, anónimo, Capilla del Ochavo

Fig. 12: *San Miguel del Milagro*, Luis Berruero, brazos del crucero, catedral de Puebla