

Trazos de lo efímero: la traza y planta del arco triunfal para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós a la diócesis de Puebla-Tlaxcala (1627)

Depictions of the Ephemeral: the Design and Floor Plan of the Triumphal Arch for the Reception of Bishop Gutierre Bernardo de Quirós to the Diocese of Puebla-Tlaxcala (1627)

Artículo recibido el 7 de diciembre de 2019; devuelto para revisión el 13 de abril de 2020; aceptado el 11 de mayo de 2020; <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2020.117.2727>

Pablo F. Amador Marrero Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, agueretf@hotmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4887-9762>

Líneas de investigación Escultura, escultura virreinal, materialidad.

Lines of research Sculpture, viceregal sculpture, materiality.

Publicación más relevante “Materialidad y tecnología la escultura virreinal a debate. El caso del Señor de los Temblores de Cuzco”, en Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, coords., *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas. Siglos XVI a mediados del siglo XIX* (Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2020), 219-239.

Resumen El 13 de octubre de 1627 entraba a Puebla de los Ángeles, hoy Puebla de Zaragoza, México, el obispo Gutierre Bernardo de Quirós para tomar posesión de la silla episcopal. Tras el acostumbrado recibimiento y la procesión por las calles de la ciudad, llegó a la catedral, frente a cuya fachada principal se le dispuso un sitio en el que “escuchar por dos personas que para este efecto se previnieron” las que debieron ser elocuentes loas que explicaban el arco triunfal que en su honor enmarcaba la Puerta del Perdón. Concertado su diseño y ejecución desde tiempo antes, la conservación de la traza original en el archivo catedralicio nos permite desarrollar aquí su estudio desde diversos puntos de vista. Al tomar como referencia formal el dibujo, esta investigación atiende tanto el modelo como su contexto artístico y a sus protagonistas, todo con el fin de devolver a la historia del arte uno de los escasos elementos gráficos de este tipo de obras que tanta notoriedad alcanzaron en época virreinal y también, luego, en el México independiente.

Palabras clave arte efímero; arco triunfal; traza y planta; Pedro de Benavides; José de Cuéllar; Puebla de los Ángeles; Nueva España; México.

Abstract Bishop Gutierre Bernardo de Quirós entered Puebla de los Angeles, today Puebla de Zaragoza, Mexico, October the 13th, 1627 to take possession of the episcopal chair. Following the routine welcome and procession through the city's streets, he reached the cathedral where, before its main façade, a seat of honor was provided for him to listen to an eloquent poetic dialogue to honor and welcome the newcomer by two players, who would have explained the triumphal arch that framed the *Puerta del Perdón*. This arch had been carefully designed and executed in preparation for the event, and the original drawing is preserved in the cathedral's archive. With the drawing as its formal reference, the article deals with both the model and its artistic context and offers an interpretation of the figures represented. It thus aims to reincorporate one of the few graphic exemplars of this particular type of work, a traditional feature in vice-regal times that continued into Independent Mexico, to art historical studies.

Keywords ephemeral art; triumphal arch; design and floor plan; Pedro de Benavides; José de Cuéllar; Puebla de los Angeles; New Spain; Mexico.

PABLO F. AMADOR MARRERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Trazos de lo efímero: *la traza y planta del arco triunfal para el recibimiento* *del obispo Gutierre Bernardo de Quirós* *a la diócesis de Puebla-Tlaxcala (1627)*

Hace algunos años, mientras investigaba en el Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, me di a la tarea de recopilar todos aquellos documentos con los que me tropezaba relacionados con el arte virreinal.¹ Entre los más destacados y por su relevancia, doy espacio aquí al dibujo del arco de bienvenida que la catedral mandó ejecutar para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós (quien dirigió la diócesis entre 1627 y 1638). Pese a pasar prácticamente desapercibida en la bibliografía,² la importancia que reclamo para esta *traza* o *planta* de 1627 —tal y como

1. La investigación tenía como finalidad desarrollar el guión curatorial de la exposición: *Ecos. Testigos y Testimonios de la Catedral de Puebla de los Ángeles*, celebrada en el Museo Amparo, Puebla, del 14 de diciembre de 2013 al 28 de abril de 2014.

2. Tiempo después de encontrarme con esta traza y comenzar a realizar su estudio decidí no continuarlo debido a que me llegó la información de que la misma estaba inserta en una tesis de doctorado sobre la fábrica catedralicia. Tras la defensa de dicha investigación (1 de octubre de 2014), y cuando por otras razones recurrí a sus amplios volúmenes, me percaté de que en efecto estaba incluido el dibujo y alguna referencia de las actas de cabildo correspondientes, si bien la realidad de la investigación abocada a lo constructivo a modo de elaborada crónica no le prestaba mayor atención. Esto me llevó a retomar mi propuesta en el presente ensayo, véase: Antonio Pedro Molero Saduño, “La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelación neoclásica de José Manzo y Jaramillo”, vol. I, tesis de doctorado en Historia del Arte (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014), 300-302.

consta al calce en su parte central—, es que se trata del único ejemplo publicado sobre el tema en cuestión, ámbito que, si bien ha tenido amplia repercusión desde diferentes puntos, lamentablemente es huérfana de esas mismas representaciones aludidas con frecuencia en los contratos (fig. 1).³

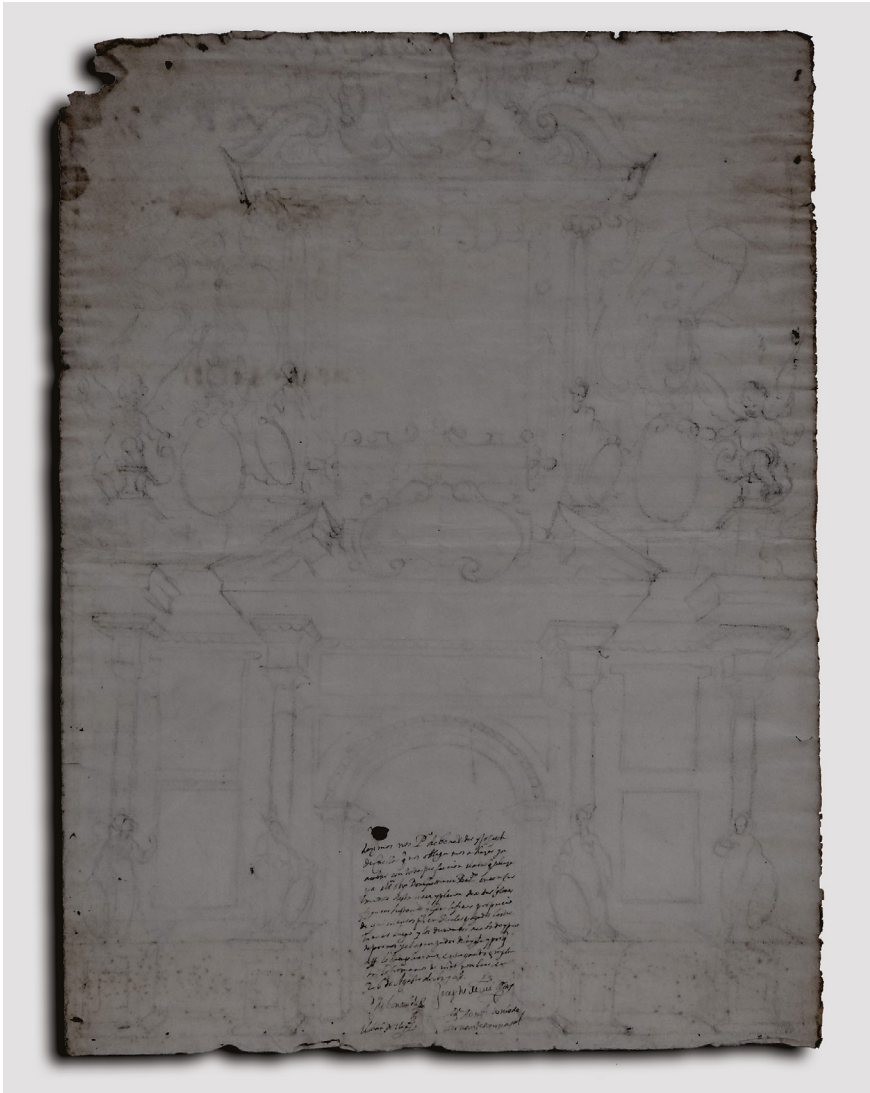
Frente al también excepcional caso angelopolitano del óleo rubricado por José Joaquín Magón en 1756 del “Arco triunfal erigido en la Catedral de Puebla para la entrada del virrey marqués de las Amarillas”,⁴ donde la obra en cuestión es una suerte de *reflejo* de lo que debió ser aquella maquinaria ilusoria, el que me ocupa es otro tipo directo de referente en ilación a la “memoria pictórica” que transmite.⁵ Lo que me interesa primero de esta *memoria* es su estudio formal, pues la calidad del dibujo remite tanto al nivel de sus protagonistas, los autores, como a las formas trazadas y su necesaria contextualización en el arte de su tiempo. En otros puntos de su análisis, y frente a la ausencia del contrato al que debió estar adjunto, me valdré de distintos documentos con los que haré una aproximación a su efímera fábrica, además de otros dibujos que ayudarán a su contextualización. Tendrán también su necesario espacio los artífices, mismos que, como sigue ocurriendo con otros del momento y el lugar, “hasta ahora se han dejado a estos pintores a un lado, se les ha ignorado en los estudios recientes sobre pintura poblana virreinal, se desconocen los motivos, ya que son protagonistas fundamentales para un análisis sólido y profundo sobre el origen, desarrollo y consolidación de una tradición artística en Puebla”.⁶

3. Sobre el tema de las celebraciones en la Nueva España y su vínculo con las ornamentaciones realizadas exprofeso, es de referencia: José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España* (Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura y Medio Ambiente/Asesoría Quinto Centenario, 1991), las páginas en cuestión que se centran en los arcos corresponden con las: 95-153; también Joaquín Velázquez de León, *Arcos de Triunfo*, Roberto Moreno, introd., suplemento al *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 5 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978).

4. Beatriz Berndt León Mariscal, “Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España, Los pinceles de la historia”, en *De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez y Esther Acevedo, coords. (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, Banamex, 2000), reproducido en la página 95.

5. Berndt León Mariscal, “Memoria pictórica”, 92-103.

6. Velia Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra y su familia. Noticias preliminares acerca de un pintor del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIX, núm. 90 (2007): 37.



1. José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Dibujo a lápiz sobre papel verjurado con texto en tinta. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero y Andrés de Leo Martínez. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

*Un antecedente temprano que reseñar:
la traza del virrey marqués de Monterrey (1595)*

Antes de abordar el ejemplo que me compete, el hallazgo paralelo y el interés de algunos otros documentos anteriores relativos a un arco anterior encargado por el mismo cabildo, hacen que le dé un espacio como referencial para futuros estudios. Se trata del arco erigido con motivo de la entrada del virrey Gaspar de Zúñiga y Acevedo, conde de Monterrey, quien gobernó la Nueva España entre 1595 y 1603; llegó a Puebla —tal y como refiere la documentación que trato— el 16 de octubre, y a la Ciudad de México, el 5 del siguiente mes. Gracias a diferentes memorias de gastos que dejaron el mayordomo Gabriel de Rojas y el racionero Melchor Márquez de Amarilla, se sabe quiénes trabajaron en la obra del 19 de septiembre al 16 de octubre. Se mencionan carpinteros (laboraron 9), pintores (hasta 15) y amantecas (contabilizo 5). Respecto al señalamiento de los últimos, que son los que más me llaman la atención, las mismas refieren que “encalaron la capilla del baptisterio y el arco del sagrario y otros lugares que se requirieron”, lo cual alude a su trabajo en la ejecución de revocos, aunque no se debe dejar de lado que en otro punto de las cuentas se asientan: “más otros dos tomines a los indios que trajeron las plumas”.⁷ Lamentablemente, hasta el momento y frente a ejemplos similares de los que se conoce una mayor cantidad de datos y otros como los que aportaré a continuación, poco más es lo que por ahora se puede apuntar.

La traza y planta

Incluida después del último de los inventarios del archivo catedralicio,⁸ el caso que me compete es un dibujo en una sola hoja de 75.5 × 42.9 cm en papel

7. Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, AVCCP), *Memoria de gastos y libramientos que pagaron sus tesoreros y mayordomo Gabriel de Rojas en los años desde 1595 hasta 1598*, Fábrica, s. f., octubre de 1595.

8. Tanto este dibujo como otros relacionados con la ejecución de diferentes obras en la catedral poblana se encontraban en una carpeta moderna, resguardada en otras dependencias anexas al Archivo. Ésta me la facilitó el rector y canónigo de la Catedral, el padre Francisco Vázquez, quien la encontró durante las labores de ordenación del señalado espacio y al que agradezco infinitamente su amabilidad y disposición para que la estudiara. En la actualidad este importante acervo se encuentra en un nuevo proceso de inventariado pormenorizado con el fin de ponerlo a disposición de los investigadores en próximas fechas.

dezimos nos J de Benavides Joseph
 de Cuellar q nos oblige mos a dars ya
 acabar con toda perfeccion el arco q se ha
 ya el obispo Don Gutierrez Bern. en esta
 mudas desta inaca y planas de los dos
 figuras historicas y Gen lifero por precio
 de quinientos ps en Dulas p. gados coste
 cienos luego y los dueños acabado y pue
 de pormos y el apuñados de los y p. g.
 offi lo cumplamos. entugando q mpla
 lo firmamos de mis nobres en
 26 de Agosto de los 700.
 J de Benavides
 Uchán de Uchán
 Joseph de Cuellar
 Don Antonio de
 Seruantes conuagat

2. Detalle de la inscripción. José de Benavides (atribución), Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero y Andrés de Leo Martínez. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

verjurado, realizado a lápiz, quedando relegada la tinta para el oportuno texto que, como en otros casos similares,⁹ se dispone al calce, en la parte interior del arco. En cuanto a su estado de conservación, al tener en cuenta los siglos que suma y el hecho de que esté realizado con grafito, puede considerarse como aceptable. Ahora bien, he de llamar la atención a cómo se ha ido diluyendo, complicándose su percepción en diferentes áreas, sobre todo en la superior (fig. 2).

Cuando lo vi por primera vez no dudé que debía corresponder a una realización de la primera mitad del siglo xvii; lo que me pareció evidente por sus formas generales, además del diseño de algunos elementos, quedando todo ello confirmado con la lectura del antedicho párrafo. Probablemente con letra de Pedro de Benavides, el texto me aportó los datos precisos para establecer su posible autoría, finalidad y cronología, lo que desgranaré en éste y en los siguientes epígrafes.

Decimos nos, Pedro de Benavides y Joseph de Cuéllar, que nos obligamos a hacer y a acabar con toda perfección el arco que se hace para el señor obispo don Gutierre Bernardo en conformidad de esta traza y planta de todos colores, figuras, historias y jeroglíficos¹⁰ por precio de quinientos pesos en reales, pagados los trecientos luego y los doscientos acabado y puesto por nos y el aparejador de la iglesia; y por que así lo cumpliremos entregando esta pla[n]ta los firmamos de nuestros nombres en 26 de agosto de 1627 años.

Pedro de Benavides (*rúbrica*).

El chantre de Tlaxcala.

José de Cuéllar (*rúbrica*).

Doctor Antonio de Cervantes Carvajal¹¹

Para las fechas señaladas el nuevo prelado angelopolitano debía haber ya recogido su nombramiento en la corte y emprendido rumbo hacia la diócesis

9. Un ejemplo próximo es la conocida traza del retablo concertado el 15 de enero de 1626, por parte de Francisco de la Gándara y nuestro José de Cuéllar para las carmelitas poblanas. Efraín Pinto Morales, “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 38 (1969): 119-130; los dibujos a los que me refiero se encuentran en hojas intercaladas sin numerar.

10. La especificación que se hace de “de todos colores figuras, historias y jeroglíficos” la entiendo como aquellos elementos que debieron quedar contenidos en su contrato anexo.

11. La transcripción es mía y en ella he normalizado la ortografía, la puntuación y el uso de mayúsculas y minúsculas.

americana. Ahora bien, según se desprende de las referencias anotadas en el cabildo del 10 de julio de 1626, se suponía que llegaría en los siguientes meses —“viene en la flota que se espera este año” —, para lo que comisionaron a varios de sus compañeros a que fueran a recibirlo a la “ciudad de la Veracruz y puerto de San Juan de Ulúa”.¹² A reglón seguido y también como parte de los conciertos de los capitulares comenzaron a encargar los elementos necesarios para su recibimiento, siendo lo primero el arco de bienvenida. Esto me lleva a entender directamente la importancia que le atribuyo como parte del habitual protocolo, aunque también hay que tener en cuenta la premura que en principio se tenía para su realización.

Que para la dicha venida y recibimiento del dicho señor obispo, como se acostumbra se haga y ponga arco en la puerta de esta catedral, el cual se le encargue por parte del cabildo al doctor Alonso de Herrera, cura de esta iglesia, y licenciado Pantoja, para que le hagan y dispongan en la forma que les pareciere en cuanto a la arquitectura, figuras, jeroglíficos, letras y lo demás (...) para el dicho efecto.¹³

Como se deduce del acuerdo, en la invención de la maquinaria ilusoria debieron tener protagonismo los religiosos nombrados, cuestión a la que daré lugar más adelante. A su vez, en las siguientes líneas se relata la comisión a Juan de Ocampo en la contratación y las condiciones de las pinturas.

Y que el dicho señor reverendo Juan de Ocampo se le encomienda haga el concierto de la pintura de el dicho arco y describirlo con los pintores y personas que le pueden hacer, comunicando a el cabildo las que pretenden hacerlo y el precio último en que se a de efectuar para que todo quede asentado y se le encarga la brevedad por estar el tiempo muy adelante.¹⁴

Pasado algo más de un mes, en las actas del cabildo del 17 de agosto y como una parte fundamental ante la llegada del prelado, se acordó el encargo del arco a los artistas.

12. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

13. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 300.

14. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

En dicho día y cabildo quedaron nombrados los dichos señores doctor don Antonio de la Cadena, chantre, y canónigo don Antonio Cervantes para que sus mercedes cuiden y encarguen el arco que se ha de hacer para la bienvenida del señor obispo, buscando persona que le haga por ser ya tiempo y que la pintura se dé a Benavides y Cuéllar, pintores vecinos de esta ciudad. Concertando con los susodichos lo que se le ha de pagar que para ello y lo dependiente de ello se les da comisión en forma.¹⁵

Ahora bien, condicionados quizá por el retraso en la embarcación del obispo, la traza está fechada más de un año después de la última referencia capitular, lo que de alguna manera debió favorecer su notable y cuidada elaboración. Son esas mismas condiciones las que abordaré en su estudio, iniciando por la pormenorizada evaluación de su manufactura y análisis formal, sin desatender a sus posibles fuentes de referencia y reflejo en lo material, enlazándola luego en su contextualización como un representativo *signo de su tiempo* (fig. 3).¹⁶

El alzado del arco triunfal que representa este dibujo se debe entenderlo como la lógica suma final y resultado del desarrollo y planteamiento de un trabajo previo de diseño consensuado entre los religiosos y los artistas. Es la traslación conclusiva al documento de toda una serie de ideas que convinieron trazarse en múltiples bosquejos en los que se fueron definiendo sus formas y elementos principales, más aún si se tiene en cuenta que debía ser el perfecto marco contenedor para las múltiples “figuras, jeroglíficos, letras y lo demás” estipuladas por los capitulares desde junio del año anterior.¹⁷ Se trataba de “estatua y lienzos de frecuente alegoría mitológica, descifrada en rima epigráficas”, previamente ideadas, a las que por ejemplo aludía para otros casos Alfonso Méndez Plancarte,¹⁸ y que aquí tienen cada una su espacio definido. Esto da sentido tanto a su manera de ejecución como a su encajado en el pliego —algo corto en el remate superior—, además de la seguridad en los trazos y ausencia de correcciones y ajustes.

15. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 302v, 17 de agosto de 1626.

16. Parafraseo aquí el título de la muestra celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, entre mayo y julio de 2016: *I Segni nel templo. Dibujos españoles de los Uffizi*.

17. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 300.

18. Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, vol. 3 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Biblioteca del Estudiante Universitario, 1942-1975), 33, 43, 54. Citado en Roberto Moreno, “Introducción” en Joaquín Velázquez de León, *Arcos de Triunfo*, 8.



3. Reconstrucción de la traza. Dibujo: Andrés de Leo Martínez.

Al tomar como referencia esos trabajos previos o incluso un boceto casi final, su artífice procedió al encajado a partir de un eje central longitudinal a media foja, para el que utilizó la regla. El hecho de que no le fuera necesario trazar completamente dicha línea, de la que sólo llegan a percibirse algunas partes, insiste en la presencia de sus referentes. Continuó con el mismo recurso para las marcas horizontales, también casi imperceptibles al realizarse sin presionar sobre el grafito. Trasladó así los ejes necesarios para ubicar luego los elementos compositivos arquitectónicos generales en los que desarrollar la perspectiva. En cuanto al necesario punto de fuga, lo ubicó aproximadamente en la zona media de la línea que se puede trazar entre las impostas del arco de la puerta. Como recurso habitual en ese momento y de los que dan fe múltiples tratados y ejemplos, el autor formuló hábilmente el uso de otras líneas de perspectiva para las que cambia el punto de fuga, haciendo con ello la necesaria corrección y facilitando así su mejor percepción general, pero también por parte de aquellos que la contemplarían una vez dispuesta en toda su magnitud delante de la fachada catedralicia. Al respecto, no olvidemos que su figuración más que arquitectónica en volumen, que lo tendría, era principalmente plana, en pintura, por lo que estos últimos ajustes son evidentes en los trazados de líneas de profundidad del frontón partido inferior y la cornisa del segundo cuerpo. El hecho de que parezca que —pese a su sutileza— las líneas de disposición primeras tengan mayor presencia en uno de los lados, quizá se deba a que sea la que primero trazó en lo general, desarrollando luego el lado opuesto. Lo anterior explicaría orificios precisos, a modo de incisiones de aguja, repartidos por diferentes puntos estratégicos de la traza, de lo que se deduce el uso del compás para la búsqueda de la necesaria simetría estructural y compositiva.

A partir de esos ejes y referencias el pintor continuó desarrollando el dibujo sin desatender la correspondencia de proporciones y juegos de líneas. Elaboró primero lo estructural de la arquitectura para lo que, haciéndose eco del sentido principal de la obra, debió tomar como referente en el trazado del cuerpo inferior los arcos triunfales por antonomasia: *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (Sebastián Serlio).¹⁹ En efecto, como es habitual para estos tipos de portadas simbólicas y conmemorativas, es plausible plantear la dependencia del proyecto angelopolitano con los famosos arcos de Tito y de Constantino.

19. “Qué grande era Roma, dicen sus ruinas”. Aunque son muchos los autores que acudan a este topos, lo usamos aquí en relación con Sebastiano Serlio quien la colocó al inicio de su V libro de arquitectura, de 1547.

4. Detalle de la traza, José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX.

“Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



Tampoco se pueden desatender otros modelos próximos en los que, acorde con la época, el elemento distintivo es, una vez más, el orden toscano. Esto nos llevaría a sumarnos a los amplios discursos en torno a las fuentes clásicas y sus “diferentes tipos y usos de recepción”,²⁰ respecto a la arquitectura ejecutada principalmente en el primer siglo y medio novohispano; debates a los que no daré cabida por alejarse de nuestro tema principal de interés. No obstante, y en relación con lo apuntado en líneas anteriores, sí se debe señalar cómo en esta parte del dibujo, como es evidente, están presentes los fuertes ecos de los tratadistas clásicos, principalmente Serlio y Vitrubio.²¹ A ellos debió acudir el

20. Luis Javier Cuesta Hernández, “Sebastián Serlio y el virreinato de la Nueva España: usos y recepción”, *Anuario de Arte*, vol. 22 (2010): 73-86. Como señala el mismo autor, ya Martha Fernández había indicado “la necesidad de analizar los mecanismos que emplearon los arquitectos novohispanos para interpretar los modelos europeos [...] sin embargo, pocos se han preocupado por analizar la forma como los artistas entendieron esos tratados, los interpretaron y los adaptaron a sus obras, a su realidad y a su propia inventiva”, Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 28.

21. Referentes que por ejemplo para los casos de arcos de triunfo novohispanos, o “portadas de honor”, concepto al que volveré al final, ha señalado: Helga von Kügelgen en: “Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe* y la estructura

artífice o los artífices, interpretándolos y adaptándolos a su encargo, realidad y, como se verá, propia inventiva, para lo que me he valido de las palabras de Martha Fernández.²²

Ayudado de las guías trazadas y de la regla, e insistiendo en las líneas señaladas a las que da mayor presión con el grafito, estableció como referentes la puerta con un arco de medio punto y los laterales. El diseño acordado quedó compuesto por tres calles, dos cuerpos y remate, para los que hilvanó algunas nuevas guías. Las secciones verticales se subdividieron por los plintos tableados y columnas exentas de fuste liso y capitel indefinido, mismas que en algunas zonas se llegan a observar como están trazadas en su totalidad y a las que se superpusieron las diferentes figuras que muestran cartelas ovaladas en las que se pintarían emblemas o textos. Para esto se debieron ejecutar con antelación las divisiones en perspectiva de los cuatro pedestales que marcarán el diseño del cuerpo inferior, del que aún se mantienen múltiples trazos. Se recalcaron aquellos que finalmente formaron parte del diseño y que, por ejemplo, remiten de manera inexorable al aludido Arco de Constantino.

En la fórmula de ejecución del dibujo se volvió sobre el vano de acceso resuelto por el arco, lo que se completó con jambas lisas e impostas de perfil moldurado. La parte frontal de las dovelas se remarcó con decoración aparentemente denticulada o perlada ejecutada de manera segura, aunque sin destacar el trazo. Tanto las enjutas como el arquitrabe superior al arco son tableados y, junto con los ejes de las columnas, son los únicos tramos en los que se representa el entablamento, con lo que de alguna manera vuelve a mirar a los monumentos romanos. Todos estos elementos fueron recreados de forma limpia, sin apenas volver sobre el trazo del grafito. Por su parte, en las calles laterales los paramentos dejados entre las columnas se ocuparon con dos espacios rectangulares dispuestos en sentido vertical, posiblemente destinados a pinturas, donde los superiores se destacan por un ligero dintel algo más ancho. Frente a otras líneas de este mismo cuerpo, en estos apartados parece que la mano

emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo”, en Jaime Cuadriello, ed., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1994), 151-152; una última versión del texto se encuentra en: “La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe*”, *Destiempo*, núm. 14 (marzo-abril de 2008): 113-116, consultada en octubre de 2017, en <http://www.destiempo.com/n14/kugelgen.pdf>

22. Fernández, *Cristóbal de Medina y Vargas*, 28.

queda más libre al dibujarlos, repasando líneas y aprovechando para insistir en las columnas.

Tal vez realizadas al ejecutar las superiores, lo último en trabajar de esta primera parte fueron las imágenes que se sitúan al pie de cada columna, apoyadas sobre los plintos o netos, por lo que éstos fueron prolongados ligeramente desde el inicio. Apenas elaboradas en sus contornos, pero lo suficiente para individualizarlas, las efigies visten túnicas talaras y capas, y varias parecen estar tocadas. Todas tienen cartelas ovaladas que sostienen con una mano y apoyan en la parte inferior, mientras que el movimiento que se imprime al brazo y mano restantes les confiere cierta gestualidad. Como ejemplo está el personaje del extremo izquierdo —que parece masculino y calvo—, cuyo brazo gira y levanta, formando un interesante dibujo que termina en la mano cerrada a la altura del pecho con el dedo índice abierto, remedando un gesto del todo pictórico. Las cuatro figuras se realizaron de manera directa, con apenas repaso de líneas, dejando de manifiesto la soltura y el buen oficio en el dibujo de su autor. Aunque no pasa de ser una suposición, en vista de la ausencia de un escultor en la leyenda de contrato, sería factible pensar que tanto estas piezas como las superiores pudieron tratarse de imágenes pintadas sobre tabla recortada, recurso frecuente tanto en este tipo de obras efímeras como en aquellas otras destinadas a los altares del Jueves Santo o incluso del Corpus Christi. En cuanto a sus múltiples referentes y sin descartar otros elementos de contacto, la ubicación de los personajes bien podría encontrarse en los siempre referenciales frontispicios de libros, mismos donde el uso de imágenes delante de las columnas fue constante.

Como elemento que concluye el primer cuerpo y sirve de división además de asiento al siguiente, está una cornisa con aparente denticulado, sobre la que se dispuso un pretil tableado, siendo de nuevo la calle central y los ejes de las columnas exteriores los tramos que se proyectaron hacia el frente. Esto da pie a que se colocara un frontón partido y recto, cuyo fin era el de alojar en la parte media una cartela ovalada puesta en sentido horizontal y enmarcada por roleos además de aparentes elementos correiformes. Por su parte, en los ejes de las columnas exteriores y sobre la parte del entablamento proyectado se repitió el uso de pequeños plintos a modo de pedestales en los que se asentaron figuras angelicales.

El segundo cuerpo se compone por la calle central limitada por columnas y efigies similares a las del primero. Éstos flanquean un espacio rectangular destinado posiblemente a alojar otra representación pictórica, que, a su vez, se



5. Detalle de la traza. José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

enmarca por motivos a modo de roleos que parecen retomar la cartela ubicada en la zona inferior. Como inicio del remate se emplazó una cornisa lisa con formas onduladas que bien pudieran ser una suerte de moldurado, sin descartar su correspondencia como parte de la propia cornisa. Soporta un frontón partido mixtilíneo compuesto por dos roleos contrapuestos en cuya apertura está otra cartela ovalada, ahora en sentido vertical y enmarcada con elementos que de nuevo recuerdan soluciones ornamentales similares a las típicas cartelas correiformes. Sobre sendos roleos, el artista dispuso, casi en los laterales, pequeños plintos moldurados de los que, hasta donde llego a distinguir, parten lo que podría corresponder con pernos que atraviesan las clásica y representativas decoraciones de bolas (fig. 5).

En la ejecución de los elementos descritos vuelven a hacerse presentes las mismas fórmulas de trabajo que en el cuerpo inferior. Se perciben ciertas líneas de guía con regla, así como múltiples orificios de compás para marcar correspondencias. También están los trazados combinados de grafito para hacer las estructuras principales y el trabajo más libre en la ejecución de las efigies portantes de cartelas, éstas con las mismas proporciones que las inferiores y partes ornamentales. En último lugar han de destacarse los aludidos ángeles infantiles que parecen estar casi desnudos, sólo con pequeños paños de pudor, ambos en una proporción mayor que el resto de las figuras. Sostienen con una

6. Ángel, detalle de la traza. José de Benavides (atribución), *Traza del arco triunfal para la llegada del obispo Gutierre Bernardo de Quirós*, 1627. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX.

“Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



mano la parte superior de las cartelas que se apoyan en suaves salientes dispuestos en la cornisa, lo que haría que las mismas quedaran con la inclinación o efecto para la correcta percepción de su contenido por parte del espectador desde un punto inferior. En las otras manos sujetan largas astas de amplios banderines con caprichosas ondulaciones que concluyen en dos puntas. Sin duda, su tamaño y protagonismo deben relacionarse con aquello que quedara pintado en las mismas, pero también, con el enmarcado de otras cartelas similares a las inferiores que se proyectan detrás para llenar los espacios y equilibrar las necesarias líneas compositivas oblicuas que van desde los extremos a la cartela que funge de coronamiento. En este punto, he de destacar el trabajo de los ángeles y las enseñas, ya que en ambos conjuntos el artífice se soltó al dibujarlos, combinando diferentes líneas y la inclinación del grafito allá donde lo requiere para dar volumen y mayor resolución a las figuras (fig. 6).

Para concluir este epígrafe, esta pormenorizada descripción además de establecer las calidades del dibujo y esbozar su forma de ejecución, proporciona múltiples pautas a seguir desde lo formal. Es referencia particular del arte efímero que para su tiempo se hacía en la Nueva España, y, como ahora desarrollaré, elocuente testigo en la confluencia del tránsito de fórmulas plásticas que para ese momento se daban en el virreinato.

*La traza en su tiempo como referente
de un momento de cambio*

Como adelantaba ya, me centro ahora en la búsqueda de obras conservadas, además de los datos que aporta la documentación, haciendo énfasis en los angelopolitanos pero no por ello, dejando de lado otros ejemplos del virreinato. Respecto de los primeros, es necesario aclarar que por su cronología y formas el dibujo está inserto en uno de los momentos de la historia del arte novohispano del que apenas han subsistido retablos con los que compararlo, lo que a su vez le añade un mayor interés y repercusión.

Al tomar como clave el momento de su ejecución —mediados de la década de los años veinte del siglo xvii—, y situar el dibujo en las últimas propuestas que se están concluyendo en cuanto al desarrollo de los retablos angelopolitanos,²³ quedaría asociado a lo que recientemente se ha dado en llamar: “Retablos con un nuevo lenguaje ornamental, h. 1620-1640”.²⁴ Como argumenta Pablo Vidal, “en Puebla, la modalidad de retablos de sobria arquitectura y ornamentación parece ser contrarrestada antes de 1620 a favor de un mayor desarrollo ornamental y polícromo que habrá de definir el rumbo de la retablística novohispana de la primera mitad del siglo xvii”.²⁵ Así, esa *tendencia clasicista* es manifiesta en la ya atendida estructura de partida del arco, misma que se integra con la proliferación de diferentes elementos destinados a los necesarios espacios para la colocación de los “jeroglíficos” en cualquiera de las *acepciones* de sus resultados visuales, imágenes o textos, además de otros.

Sin abandonar la catedral como primer entorno de referencia en la sustentación de la propuesta en el desarrollo de la retablística, y si bien para las décadas que me ocupan pareciera que el antiguo templo no pasaba por su mejor momento de conservación,²⁶ sí coincide con un tiempo de mucha actividad

23. Me refiero a la tesis de maestría en Historia del Arte del alumno Pablo Vidal Tapia, “El retablo en Puebla durante el primer siglo virreinal. Ornamentación y policromía”, tesis de maestría en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2020), en revisión.

24. Al ser producto del estudio documental y de su correspondencia con los escasos ejemplos que han perdurado tanto en la región del antiguo obispado de Puebla-Tlaxcala, junto con algún otro exponente mexicano, es evidente que el trazado obedece a las fórmulas en boga de esta clasificación. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

25. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

26. Las alusiones a las dificultades del inmueble y sus necesarias intervenciones para esos años

en el enriquecimiento de su interior. Aunque de esas fechas apenas se han conservado alguna de sus estructuras lignarias, se cuenta con otros dibujos con los que establecer puntos de contacto.

La primera de esas trazas debe corresponder a un “mapa que parece ser del altar mayor”, si nos atenemos a la inscripción con letra más moderna de su reverso.²⁷ Se trata de un diseño de clara raíz clasicista, en el cual la incorporación de elementos ornamentales, como gallones y otros en molduras y cúpula, me han llevado a proponerlo como un boceto realizado muy probablemente por Lucas Méndez en la década de los años veinte del siglo xvii, y quizá más que el trazado de un altar, su tabernáculo.²⁸ Al igual que en el arco que me ocupa, su sobria impronta y remembranza del orden toscano tienen su eco en uno de los alzados de un tabernáculo que se conservan del carmelita fray Andrés de San Miguel (1577-1652). Estos contactos, no tan lejanos al sentir que emana de la notable difusión de los modelos escurialenses, me llevan a retomar los señalamientos que hace Eduardo Báez —estudioso del fraile carmelita— cuando refiere que el arte del religioso: “se desliza, suavemente, en la ilusión de pertenecer a un mundo clásico, cuando en realidad principiaba a abandonarlo”, relacionándolo con un “espíritu manierista”.²⁹ Así, este juego de concomitancias sobre las que simplemente he llamado la atención, estaría acorde con el aludido “nuevo lenguaje ornamental” (fig. 8).

Los otros referentes catedralicios con los que marco vínculos se corresponden con las tres trazas realizadas por Lucas Méndez para concluir con el retablo de la capilla de las Reliquias, fábrica que se venía retrasando en su completa ejecución desde mediados de la segunda década.³⁰ Pese a que la ornamentación

las tomo de Efraín Castro, Mariano Fernández de Echevarría y Veytia, *Historia de la fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y Presente Estado*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro, t. II (Puebla: Ediciones Altiplano, 1963), 46, n. 22.

27. El dibujo se conserva en la misma carpeta que se ha añadido recientemente al Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.

28. El estudio formal y las comparaciones que en su momento realicé de esta traza y sus débitos con las conservadas del ensamblador Lucas Méndez, me llevaron a plantear que debe ser de su mano.

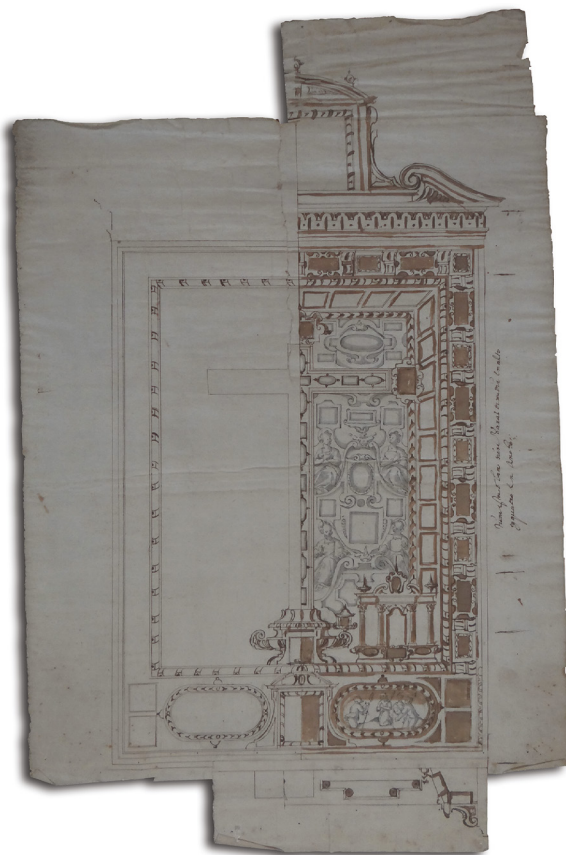
29. Sobre este importante autor, para su referencia me he decantado por su último estudio: Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, introd., notas y versión paleográfica de Eduardo Báez Macías (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 77. En cuanto a la traza de referencia, corresponde con la lámina LIII, 451.

30. Amador Marrero, *Ecos*. Dos de estos dibujos se reproducen en Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 306-307.



7. Lucas Méndez (atribución), *Tabernáculo para el altar mayor*, ca. 1620, traza en tinta con papel verjurado. Archivo de la Catedral de Puebla. Foto: Pablo F. Amador Marrero. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

8. Lucas Méndez
(atribución), *Traza para el
retablo de la capilla de las
reliquias de la Catedral de
Puebla*, ca. 1620. Archivo de
la Catedral de Puebla. Foto:
Pablo F. Amador Marrero.
SECRETARÍA DE CULTURA-
INAH-MÉX. “Reproducción
autorizada por el Instituto
Nacional de Antropología
e Historia”.



de las propuestas en liza incide en los motivos que plantea el dibujo anterior, lo que me interesa es comprobar cómo comparten otros. Así, nos encontramos de nuevo ante el uso de frontones partidos, la similitud de este dibujo con la estructura superior de uno de ellos que se reproduce, o los patrones en la resolución de cartelas.

Al dejar atrás la catedral y retomando como guía los análisis y referencias que fundamentan la investigación de Pablo Vidal, paso ahora a la comparación puntual de lo formulado para el arco triunfal y su relación con diferentes piezas, entre las que señalo primero la traza de otra obra perdida, el antiguo retablo mayor de las carmelitas descalzas de San José en Puebla. Dada a conocer por Efraín Castro y conservada gracias a su inserción en un pleito por pagos y

un “sospechoso finiquito”, corresponde con el retablo concertado el 15 de enero de 1626 con el escultor y ensamblador Francisco de la Gándara y Hermosa junto al otro artífice de nuestro arco en estudio, José de Cuéllar, quien funge como dorador.³¹

Este importante documento gráfico sirve primero también para establecer ciertas relaciones formales³² como podrían ser parcialmente la ornamentación de aquellas partes que en la traza del arco no quedan definidas y que son, de nuevo, claros modelos en boga. Ahora bien, tampoco se puede obviar que parte del carácter desornamentado que transmite el arco, pese a ser un ejemplo de transición en el que la decoración va ganando terreno, remite a los modelos anteriores, en especial por su cariz arquitectónico. Éstos estarían quizás en algunas fachadas poblanas como las de los templos de Santo Domingo o San Agustín.³³

Condicionado por el espacio del que dispongo, y para no alargarme de nuevo en sus comparaciones, apunto otros casos que sirven de apoyo a mi propuesta de ubicar el dibujo en su tiempo. De entrada, partes del trazado no están lejos de piezas significativas como el retablo de San Diego de Alcalá de la iglesia de San Juan Bautista, antiguo templo franciscano de Cuauhtinchan, Puebla, con el que a su vez comparte cierta afinidad en los modelos de cartelas:

revisten especial interés ya que son bien distintas a las correiformes del siglo xvi: su diseño no es planiforme y recortado, sino de hoja gruesa y avenerada mediante filetes. Este novedoso tipo de cartela [...] parece estar relacionado con un modelo sevillano difundido a partir de 1610 que tuvo honda repercusión en la ornamentación de los retablos sevillanos de la primera mitad del siglo xvii, y también en el novohispano.³⁴

También es plausible buscar puntos de contacto con el frontispicio de la edición de 1622 del III Concilio Mexicano celebrado en 1585, y que da título al volumen *Concilium Mexici*, el cual —como aporta Pablo Vidal— comparte

31. Castro Morales, “La traza”, 119-130. Francisco de la Gándara Hermosa ya había trabajado con Cuéllar en la construcción del retablo y la reja para la capilla de Alonso Téllez, en el convento de San Francisco también de Puebla. Castro Morales, “La traza”, 127.

32. Me refiero a los casos del arco de medio punto, frontones, cartelas, guardapolvos inferiores (a relacionar con los del segundo cuerpo del arco), ángeles sosteniendo escudos y hasta el trazado de su ático.

33. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

34. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

“algunas de las principales soluciones compositivas y ornamentales típicas de los retablos poblanos y novohispanos en general en los años 1620-1640”.³⁵ Así, además de las figuras alegóricas dispuestas frente a las columnas, se repiten el frontón partido y las volutas enfrentadas, además de ángeles o cartelazas similares.

En cuanto a los retablos, están los que, salvando las distancias relativas a nuestra traza en cuanto a su función, ahondan de alguna manera en las formas a las que paulatinamente he dado espacio. Uno de los primeros sería, pese a la notable diferencia que de entrada nos pudiera parecer, el conservado en la iglesia de Nuestra Señora de Candelaria de Tijarafe, en la isla canaria de La Palma. Realizado por Antonio de Orbarán poco tiempo después de su llegada a aquella isla en 1625, este autor nació y se formó en Puebla de los Ángeles,³⁶ evidenciando en su arte, especialmente en las ejecuciones más tempranas, débitos con la plástica angelopolitana del primer cuarto de la centuria.³⁷ Otros ejemplos poblanos serían los retablos de los Ángeles y el de San Nicolás Tolentino de la actual catedral de Tlaxcala, antes iglesia conventual de los franciscanos.³⁸

Un elemento particular en el que me gustaría insistir es el que tiene que ver con la ausencia de cualquier tipo de decoración en las columnas que estructuran el primer cuerpo de la traza. Aunque el dibujo es parco en las representaciones de muchos detalles, en este caso quizá se deba a la incursión en la pintura final de un elemento pictórico que para el momento ya comenzaba a tener cierto protagonismo. Como analiza Pablo Vidal Tapia con base en algunos testigos y referencias en diversos contratos, se trata de la imitación de piedras duras, diferentes tipos de jaspes que relegaron los trabajos de talla y que se convierten en uno de los elementos protagonistas de la retablística hasta 1640.³⁹

Para ultimar este acercamiento desde lo formal, además de recalcar la adecuación del diseño a su función como obra efímera, he concluido el modo en

35. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

36. Una última publicación y puesta al día sobre este artífice se encuentra en: Jesús Pérez Morera, “El maestro mayor de todas obras, Antonio de Orbarán”, *Encrucijada*, 1 (2009): 65-71, consultada en diciembre de 2017, en http://www.esteticas.unam.mx/encrucijada/revista_01.pdf.

37. Respecto de la vinculación de este retablo canario con el arte de Puebla, además de lo referido por Pablo Vidal, he planteado mi opinión en: Pablo F. Amador Marrero, *El legado indiano en las Islas de la Fortuna. Escultura americana en Canarias* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto de Estudios Canarios), en revisión.

38. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

39. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

que, pese a su singularidad, está en perfecta consonancia con la plástica de su tiempo. Ahora las fórmulas más austeras y de impronta clásica predominantes hasta ese momento comienzan a dar espacio a soluciones con un mayor protagonismo ornamental que se ha dado en nombrar *manierismo novohispano*.⁴⁰

Los artífices

Si ya he remitido a Pedro de Benavides como el más que probable ejecutor de la traza en cuestión, no puedo obviar a aquellos otros cuyos protagonismos en el diseño me parecen determinantes. Se trata de los eclesiásticos que a lo largo de más de un año en el que se prolonga el encargo son referidos directamente. Con ello insisto en dar lugar a una parte fundamental en la producción artística en la que predominan los nombres de los artistas, y en la que con frecuencia quedan relegados los que ahora trato, si bien habrá que esperar a futuros estudios en los que se les perfile con una mayor profundidad.

Al mantener la cronología en la que se les refiere, los primeros son el “doctor Alonso de Herrera, cura de esta iglesia y el licenciado Pantoja”. Según las especificaciones que arrojan las notas documentales que adelantaba ya, no dejan lugar a duda respecto del protagonismo que les reclamo: “para que le hagan y dispongan en la forma que les pareciere en cuanto a la arquitectura, figuras, jeroglíficos, letras y lo demás”.⁴¹ Les siguió Juan de Ocampo, a quien le tocó llevar a efecto el contrato de la pintura y de “describirlo con los pintores”,⁴² lo cual podría entenderse como la realización de su boceto o bosquejo. También participaron en la empresa Antonio de la Cadena y Antonio Cervantes, aunque el hecho de señalarse que a ellos les tocaba *cuidar* y encargar ya a Benavides y Cuéllar la obra, deba entenderse como supervisión y, por tanto, que para ese momento ya estaba cerrado el diseño en lo general.⁴³ A pesar de que sostengo que la citada traza debe corresponder a los señalados artífices, y en específico a Pedro de Benavides por su rúbrica, la referencia anterior implica por

40. Mi manifiesta actitud de evitar aludir de manera constante a los recursos de encasillados estilísticos se debe al oportuno y necesario reclamo de una actualización sobre los mismos para plástica novohispana, alegato que he defendido de manera reiterada en diferentes foros académicos.

41. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 300.

42. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

43. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 302v, 17 de agosto de 1626.

lo menos cierta duda, misma que finalmente me lleva a proponer la obra como una labor de *conjunto* a la que necesariamente volveré.

Toca ahora centrarme en los ejecutores propiamente dichos del arco. Comienzo por José de Cuéllar, al que le atribuyo una menor injerencia en la *invención* de la traza, no así en la ejecución final, ya que quizá debió asumir las labores concernientes al conjunto general, lo arquitectónico. De Cuéllar existen numerosas referencias documentales al formar tándem con importantes pintores o escultores como en el referido caso de las carmelitas poblanas, u otros en los que laboró junto a Francisco de la Gándara y Hermosa en los que consta como dorador.⁴⁴ Además de sus seguras condiciones en dichos trabajos, es interesante notar que en otros contratos conocidos junto a alusiones a la ejecución de columnas doradas,⁴⁵ se le cita para “dorar, estofar y encarnar las columnas y jaspeallas”.⁴⁶ Un testimonio más es el de 1622 cuando se compromete para el retablo de la iglesia del convento del Carmen de Puebla a hacer:

las columnas doradas y estofadas en las vasas y chapiteles, y en lo demás encarnadas e jaspeadas al óleo, de manera que la de enlenzar, aparejar, dorar y estofar, encarnar y jaspear toda la obra, con todo su cumplimiento de bancos, sotabancos, cornisas, columnas, cajas, armas [...] remates, guardapolvos, sagrario e todo lo demás.⁴⁷

Tres años más tarde y como parte del contrato junto a Lucas Méndez del monumento de Corpus Christi para la iglesia del convento de la Concepción de Puebla, acordó ejecutar “las columnas del primer cuerpo de un género de jaspe, y las del segundo diferente [...] y los capiteles y basas de todas las columnas han de ser doradas”.⁴⁸ Con todo lo anterior y como adelantaba ya —condicionados por el escaso margen temporal del que dispuso—, las labores de Cuéllar en la portada angelopolitana corresponderían, entre otros puntos, a los dorados y la ejecución de los pertinentes jaspeados que pudieron revertir las columnas.

44. Recuérdese Castro Morales, “La traza”, 119-130.

45. El empleo de “columnas doradas y estriadas”, es decir, doradas en oro limpio sin policromar, está estipulado entre las condiciones del contrato de obra de un retablo que las fabricarían Lucas Méndez y José de Cuéllar para la iglesia de Carmelitas Descalzas de San José de Puebla en 1631, en De Teresa, *Pintura y escultura*, 235. Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

46. Castro Morales, “La traza”, 119-120.

47. De Teresa, *Pintura y escultura*, 184 y Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

48. De Teresa, *Pintura y escultura*, 235 y Vidal Tapia, *El retablo*, s. p.

En relación con el primer, y por ahora último, protagonista, Pedro de Benavides, se le ha citado ya como “uno de los primeros pintores nacidos en Puebla”,⁴⁹ lo que sospechaba Juan Miguel Herrera por la documentación publicada al declararse sus padres vecinos de la ciudad.⁵⁰ Esto se confirma ahora gracias al hallazgo de su partida de bautismo el 6 de julio de 1598, cuando sus progenitores Diego de Benavides e Isabel González lo llevaron a recibir las aguas bautismales en el Sagrario Metropolitano.⁵¹ Lo anterior coincide con las propias palabras de Benavides cuando en 1623 refería “tener más de 25 años”.⁵² Le sumo el que supongo debe corresponder con su matrimonio y el nacimiento de dos hijas. Lo primero aconteció cuando ya rebasaba los 20 años, desposando el 18 de noviembre de 1619 a María de Alarcón Villagra, cuyos padres figuran como vecinos de México.⁵³ Teresa, su primera hija, nació antes del año;⁵⁴ e Isabel en 1621.⁵⁵ Lamentablemente, la pérdida de algunos volúmenes relativos a entierros del mismo acervo coincide con los años en que Benavides pudo fallecer después de la última de las referencias que hasta el momento existen de él en 1660.⁵⁶

Como señalara Velia Morales, Pedro de Benavides al igual que Rodrigo de la Piedra, junto con “Gaspar Conrado, Pedro de Vergara, Luis de Acevedo, Juan de Cejalbo y otros más, trabajaron desde fechas muy tempranas en la ciudad y permanecieron casi todos en ella el resto de sus vidas”, refiriendo que al igual que Chacón, Vergara y Acevedo, forjaron “los cimientos de lo que para algunos puede considerarse una tradición pictórica poblana”.⁵⁷ Varios de estos pintores son junto al flamenco Diego Borgraf, señalados por Francisco Pérez de Salazar cuando en agosto de 1648 se comprometieron a realizar las pinturas necesarias para los nuevos retablos de la catedral palafoxiana en un momento de

49. Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra”, 45.

50. Juan Miguel Herrera, “La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 81 (1995): 277-278.

51. Archivo de la Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, Sagrario Metropolitano de Puebla (en adelante ASMP), *Bautismos de españoles*, vol. 2, 1592-1608, f. 88r.

52. Herrera, “La defensa”, 278.

53. ASMP, *Matrimonios de españoles*, vol. 2, 1615-1639, f. 61r, 18 de noviembre de 1619.

54. ASMP, *Bautismo de españoles*, vol. 3, 1609-1623, f. 335v.

55. ASMP, *Bautismo de españoles*, vol. 3, 1609-1623, f. 375r.

56. Último año del que se cuenta con referencias de Pedro de Benavides aludido en la realización del arco para la entrada del virrey marqués de Leyva.

57. Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra”, 37 y 44.

máxima vorágine constructiva y ornamental,⁵⁸ lo que insiste en la importancia de nuestro pintor. Aunque se cuenta con diferente documentación de encargos, la aceptación de aprendices y algún que otro testimonio,⁵⁹ de su arte por desgracia casi nada se ha identificado. Es conocida su representación de *Jesús llevando la Cruz* de la iglesia del Carmen de Puebla, que ostenta su firma bajo los nuevos estratos de color que bien pudo aplicarle en una posible *restauración* o *renovación* Baltasar de Echave Rioja, quien lo firmara al calce y prácticamente sobre la anterior (fig. 9).⁶⁰

Entre otras noticias con las que se cuenta, han sido publicados varios contratos en los que de nuevo vuelve a aparecer como pintor de arcos, lo que de manera directa lo señala, frente al resto de los pintores poblanos, como preferente para dichas labores entre los capitulares.⁶¹ El primero de estos contratos

58. “En la Ciudad de los Ángeles, a veintiséis días del mes de agosto de mil seiscientos cuarenta y ocho años. Ante mí, el escribano y testigos, comparecieron, de una parte, el licenciado Francisco de los Santos, mayordomo de la Fábrica Espiritual de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad [...] y de la otra, Pedro de Vergara, Diego de Borgraf, Gaspar Conrado, Pedro Chacón y Pedro de Benavides, maestros del arte de pintor, vecinos de esta ciudad, a quienes doy fe, conozco, y dijeron: que son convenidos y concertados como por la presente se avienen y conciertan, en tal manera, que los dichos maestros se obligan a hacer los lienzos de pintura para los retablos colaterales, que se han de poner en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad”. Como se puede interpretar de la lectura del documento, parece que los trabajos realizados por este conjunto de artífices, los más destacados de la ciudad, debieron estar bajo la supervisión de Pedro García Ferrer. Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* [1923], Elisa Vargaslugo, ed., introd. y notas, Carlos de Ovando, revisión y notas (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963), 166-167.

59. Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 127, 166-169 y Serrera, “La defensa”, 278-285.

60. Clara Bargellini, “Jesús con la cruz a cuestas”, en *Arte y mística del barroco* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Nacional para la Cultura y las Artes/Departamento del Distrito Federal, 1994), 77. También citado por Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra”, 45.

61. Como se verá, tras el último de los trabajos documentados de Benavides en 1660, serán “Rodrigo de la Piedra, maestro de pintor y Antonio Pérez, maestro de arquitectura y dorador, y Juan de Moya, maestro de ensamblador y carpintero”, los que tomarán el relevo en este tipo de labores artísticas para la Catedral, lo cual se deduce por el contrato para la ejecución el arco de entrada para el virrey marqués de Mancera en 1664, en Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra”, 52-53. Respecto de este arco, si bien la anterior investigadora encontró el aludido contrato en el Archivo de Notarías de Puebla, por mi parte he hallado la respectiva copia de los religiosos en el AVCCP. Además de repetirse el contrato, tiene unas anotaciones anteriores que, por su interés, me parece oportuno reseñar. Existe algún pago a Rodrigo de la Piedra, pero lo que es más interesante, también los gastos derivados de las impresiones y traslado de pequeños libros que



9. Pedro de Benavides, *Jesús llevando la Cruz*, fecha, óleo sobre lienzo, repintado por Baltasar de Echave Rioja, siglo XVII, iglesia del Carmen, Puebla. Foto: César López. SECRETARÍA DE CULTURA- INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

fue junto al maestro de pintura Pedro Chacón el 21 de marzo de 1640 —no tan distante en el tiempo del dibujo que me ocupa—, con el fin de realizar dos arcos triunfales, el destinado al marqués de Villena y duque de Escalona, y el que se ejecutaría para recibir al obispo, Juan de Palafox y Mendoza. Además de lo indicado, de estos contratos me interesa la especificación directa de que se les entrega un modelo para su ejecución, por lo que la paternidad de la obra, principalmente aquella más valiosa, la intelectual, no debería entenderse en toda su magnitud como una realización suya.

supongo debían darse durante las celebraciones, y de los que queda abierta a los especialistas cuál sería su verdadera función. Encontré igualmente pagos al pintor Santander, lo cual, de tratarse del conocido maestro, lo que tiene todos los visos de ser por su relación con Rodrigo de la Piedra, sería una interesante aportación a su quehacer artístico. Finalmente, el pago a un niño encargado de la “loa”, que la recitaría para la comprensión del arco.

En la ciudad del los Ángeles a veintiún días del mes de mayo de mil y seiscientos y cuarenta años ante mí el escribano y testigo parecieron Pedro Chacón y Pedro de Benavides, maestros del arte de pintor vecinos de esta ciudad, a quienes doy fe que conozco, y juntamente y de mancomún a vos de uno y cada uno por sí y por el todo *in solidum* renunciando como renunciaron las leyes y derechos de la mancomunidad y el beneficio de la división y ejecución como en ella se contiene, otorgan que se obligan en favor de la santa iglesia catedral de Tlaxcala en tal manera que pintarán dos arcos triunfales, uno para el excelentísimo marqués de Villena duque de Escalona que se espera por virrey de esta Nueva España o para el que viniere con este cargo y otro para el ilustrísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza obispo electo de este obispado y visitador general de este reino que se está aguardando de España y *se ajustarán en todo a la traza que les diere el padre Mateo de Castro Verde de la Compañía de Jesús, y a su disposición y orden*.⁶²

Lo mismo parece suceder veinte años más tarde, el 1 de agosto de 1660, momento en que la Catedral volvió a contar con Benavides, ahora junto al maestro ensamblador Diego de los Santos, en el “contrato para hacer las pinturas del arco triunfal [...] que se mandó a hacer con motivo de la entrada a la ciudad de Puebla del virrey marqués de Leiva”. En ese documento —dado a conocer por Velia Morales—, se especifica “que el dicho Pedro de Benavides hará toda la pintura del arco triunfal que dicha santa iglesia Catedral dispone [...] y dicha pintura se hará ajustándose en todo a la disposición y traza que tiene formada y diere el licenciado Francisco Pardo”.⁶³ Del análisis de ese acuerdo se desprende que la estructura sería lógicamente efímera en cuanto a lo representado en su recubrimiento pictórico, no así en el armazón del que se ocuparía Santos. Éste se encargaría de su armado, arreglo de aquellas partes que

62. Las cursivas son mías. AVCCP, “Concierto de obligación por parte de Pedro Chacón y Pedro de Benavides para la ejecución de los arcos de bienvenida del marqués de Villena, duque de Escalona y de Juan de Palafox y Mendoza”, en *Escrituras de conciertos, transacción, venta y obligaciones de los operarios de las fábricas espiritual y material de esta Santa Iglesia. Como son libreros, encuadernadores, plateros, pintores, escultores, doradores, ensambladores y otros que corren desde el año 1600*, Fábrica, 1600-1685, s. f., 21 de mayo de 1640. Este documento es parcialmente aludido por Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra”, 33-34, haciendo referencia a su vez a: Pérez Salazar, *Historia de la pintura*, 126. El concierto continúa: “y su disposición orden, pintándolos de colores finos cada uno con diversas arquitecturas y diversos jeroglíficos y pagarán a su costa al escritor todas las letras y motes de los dichos arcos”.

63. Velia Morales Pérez, *El arte de la pintura. Serie e imágenes de la Pinacoteca del Museo Universitario* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003), 190.

estuvieran rotas, colocación, lo que se apunta en el manuscrito como “entregarlo donde se acostumbra”, desarmado y guardado.⁶⁴ En cuanto al diseño, una vez más reciben la traza, lo que de nuevo vuelve a cuestionar su protagonismo tanto en lo concerniente al dibujo como a qué labor desempeñaría en la ejecución del arco, preguntas sobre las que ahora doy mi parecer y argumentaciones como parte final de este ejercicio.

A modo de conclusión

Como he argumentado, la realidad que ofrece la documentación consultada destaca el protagonismo inicial que en los diseños de los arcos triunfales recae en los clérigos nombrados. A ellos correspondería su invención, aunque más cuestionable sería su *inventio*. En este caso, aunque sutil, la diferencia es relevante. Sin llegar a descartar otras posibilidades, mi propuesta está encaminada a que lo que debieron *hacer y disponer* los religiosos “en la forma que les pareciere en cuanto a la arquitectura, figuras, jeroglíficos, letras”,⁶⁵ fue “describirlo con los pintores y personas que [lo] pueden hacer”.⁶⁶ A ese *hacer* quedaría vinculado Pedro de Benavides, quien atendió a la *descripción*, es decir, a las especificaciones de sus promotores, con los que debió desarrollar toda la serie de dibujos previos para llegar a éste sin correcciones y, por tanto, ser el lógico resultado de la suma de lo anterior. A su vez, fue él, como artista conocedor de su tiempo y de lo *moderno* —que siempre se solicitaba en los contratos—, al que atribuyo la *inventio* de la traza. Como propone Javier Portús en cuanto a la “tensión entre el uso de modelos grabados, la demostración de capacidad inventiva por parte del pintor y el desarrollo de un estilo personal”,⁶⁷ a la hora de adscribir la que trabajé prevalece la misma coyuntura. El *modelo* queda establecido por los promotores, pero fueron la *capacidad inventiva* de Benavides y su talento como creador los que la conducen y ejecutan como pieza artística. Sólo así tendría sentido que años más tarde el propio pintor elucubrara el conocido alegato en defensa de la liberalidad de su arte: “fundada con actos

64. Morales Pérez, *El arte de la pintura*, 190.

65. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626. Citada también por Molero Saduño, *La catedral de Puebla*, 300.

66. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 8, 1623-1627, f. 197r, 10 de julio de 1626.

67. Javier Portús, “Pintura y estampas en el barroco andaluz”, en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa* (Sevilla: Consejería de Cultura/Junta de Andalucía, 2007), 41.

interiores a la razón del sentimiento y gracias del entendimiento”, ya que no era “materia, ni cuerpo, ni accidente de alguna substancia, sino una forma o idea, orden, regla, término y objeto del entendimiento”.⁶⁸

* * *

En trece de octubre de mil y seiscientos y veinte y siete años entró en esta ciudad el ilustrísimo señor don Gutierre Bernardo de Quirós, obispo de este obispado de Tlaxcala del Consejo de su majestad. Y este día le dio de comer esta catedral en el pueblo de San Jerónimo, camino de Tlaxcala, y comieron con su señoría todos los más señores capitulares de esta iglesia que le fueron a ver aquel puesto particularmente cada uno y acabado de comer se vinieron a esta ciudad. Y desde esta catedral salieron en cuerpo de cabildo hasta el barrio de Santa Ana acompañados de toda la clerecía en sus mulas con gualdrapas. Y de los oficiales de la audiencia episcopal de este dicho obispado y recibieron a su Señoría y le trajeron hasta entrar por la ciudad y luego salió la ciudad, justicia y regimiento y le recibió llevando sus maceros y acompañamiento de los republicanos y en este ínterin se vinieron a esta dicha catedral los dichos señores capitulares y clerecía. Y tomaron sus sobrepellices y salieron en procesión con todas las religiones que para ello se convidaron. Y con cruz alta llegaron hasta la puerta del convento de monjas de la Santísima Trinidad y en la puerta de la iglesia estaba puesto un altar y un sitial en el cual estaba sentado su señoría aguardando acompañado de la ciudad, justicia y regimiento, donde llegaron los dichos señores todos con sus capas ricas y el preste que fue el deán doctor don Francisco Gallegos Ossorio hizo las ceremonias que dispone el ceremonial romano y acabado le trajeron en procesión cantando la capilla y ministriles el *Te Deum* hasta la puerta de la iglesia donde estaba puesto otro sitial y en él se sentó su señoría. Y le explicaron el arco por dos personas que para este efecto se previnieron y acabado su señoría se puso una estola, capa, mitra y báculo, gremial y pectoral y vino al umbral de la puerta de esta iglesia donde se recibió con palio por los dichos señores que se quitaron las capas mientras se explicó el dicho arco y le llevaron.⁶⁹

68. El tema fue atendido por: Serrera, “La defensa”, 277-288; y en mayor profundidad en Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008), para la parte correspondiente a Pedro de Benavides: 207; 209-211; 234; y 389-371.

69. AVCCP, *Actas de Cabildo*, vol. 9, 1627-1633, f. 1r y v.



ro. Mitra. Detalle en lápiz, tinta y color que representa la entrada del obispo, perteneciente a la interpretación realizada por *Meabe de los Anales de San Juan del Río* conservado en el Archivo de la Catedral de Puebla, siglo XIX. Foto: Pablo F. Amador. SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Entró a continuación el prelado a la que sería su iglesia por una década y algunos meses,⁷⁰ quedó atrás lo que debió ser a la vista de los poblanos una maravillosa ficción alegórica, misma que se desarmaría a la brevedad, y de cuyas pinturas, llenas de elocuentes jeroglíficos y motes, no he encontrado por ahora la descripción o el contrato. Por el momento y para recrearnos, basten las magníficas apreciaciones que, para otro arco, éste en la Ciudad de México y más de medio siglo posterior, describió Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Theatro de Virtudes Políticas que constituyen a un Príncipe* (Ciudad de México 1680), cuyo estudio por Helga von Kügelgen recomiendo (fig. 10).⁷¹

Con todo, el análisis que he propuesto de esta traza de arco de triunfo, o *portada de honor*, si se atiende a lo señalado por Hans Martin von Erffa,⁷² es

70. Falleció el 7 de febrero de 1638.

71. Un último estudio al respecto lo encontramos en: Kügelgen, “La línea”, 110-128.

72. Hans Marti von Erffa, “Ehrenpforte”, *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* (RDK)

un palpable ejemplo no sólo “de los trabajos en conjunto que se realizaban en la época en que cada artista participaba en el área de su especialidad, para lo cual eran elegidos los maestros más destacados de la ciudad”,⁷³ sino también, más cotidianamente, un testimonio para comprender el modo en que esas mismas maquinarias se “volvieron consustanciales a la sociedad colonial”.⁷⁴ Frente a la añoranza de dibujos novohispanos, a cuyos escasos ejemplos conocidos he sumado algunos nuevos,⁷⁵ también el mío pone su acento en las fórmulas y los modelos que se estaban realizando al tiempo de su definición como tal. Todo lo anterior lo he propuesto mediante el arte de uno de los artífices del que se confirma su nacimiento en Puebla a finales del siglo xvi, y del que menos referentes plásticos se siguen teniendo, Pedro de Benavides. ♣

vol. IV (Stuttgart: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1958), 1443-1504. Citado por Von Kügelgen, “La línea”, 113-114.

73. Morales Pérez, “Rodrigo de la Piedra”, 54.

74. “Como otras muchas manifestaciones, cobraron aquí los arcos de triunfo carta de naturaleza, a tal punto que se volvieron consustanciales a la sociedad colonial”, en Moreno, “Introducción”, 7-8.

75. Von Kügelgen, “La línea”, 118.