

## *José Rodríguez Carnero: intenciones y conformaciones en la pintura poblana de finales del siglo XVII y principios del XVIII*

### *José Rodríguez Carnero: Intentions and Conformations in Painting in Late Seventeenth to Early Eighteenth-Centuries Puebla*

Artículo recibido el 21 de febrero de 2024; devuelto para revisión el 25 de octubre de 2024; aceptado el 19 de febrero de 2025. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2025.127.2920>.

**Alejandro Julián Andrade Campos** Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, Puebla, México, [andra-demagon@gmail.com](mailto:andra-demagon@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0007-5022-3287>.

**Líneas de investigación** Arte virreinal; pintura y artistas novohispanos; Puebla.

**Lines of research** Viceregal art; artists and colonial painting; Puebla.

**Publicación más relevante** *El pincel de Elías: José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015).

**Resumen** La tradición pictórica poblana es un tema de estudio fundamental para entender la complejidad de la pintura novohispana. En este artículo se da cuenta de cómo el pintor José Rodríguez Carnero fue pieza clave para su consolidación, pues desde su llegada a Puebla logró establecer una serie de estrategias que le permitieron ser el líder de la pintura en dicha ciudad, al crear un gremio de artistas y un estilo que definirían la pintura poblana durante el siglo XVIII.

**Palabras clave** José Rodríguez Carnero; arte virreinal; pintura colonial; pintores; Nueva España; Puebla.

**Abstract** The pictorial tradition of Puebla is a fundamental topic of study for understanding the complexity of Mexican colonial painting. This article shows the painter José Rodríguez Carnero to have been a key player in its consolidation; from his arrival in Puebla, he initiated a series of strategies that made him the leading painter in that city, creating a guild of artists, and exercising an important influence on the style that would mark painting in Puebla throughout the eighteenth century.

**Keywords** José Rodríguez Carnero; colonial art; colonial painting; painters; New Spain; Puebla.

ALEJANDRO JULIÁN ANDRADE CAMPOS  
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

*José Rodríguez Carnero:  
intenciones y conformaciones en la pintura poblana  
de finales del siglo XVII y principios del XVIII*

Dentro de los aportes que Rogelio Ruiz Gomar ha hecho al estudio de la pintura novohispana, sobresale notoriamente su investigación en torno a los pintores novohispanos. Entre sus escritos se encuentran el libro que dedicó a la vida y obra de Luis Juárez,<sup>1</sup> así como algunos artículos publicados en esta revista, *Anales del IIE*, sobre diversos pintores como, por ejemplo, Pedro Ramírez<sup>2</sup> y Sebastián López Dávalos.<sup>3</sup> Como parte de sus estudios, Ruiz Gomar redactó un texto dedicado a revelar la identidad del misterioso pintor José Rodríguez de los Santos, quien resultó ser el famoso José Rodríguez Carnero,<sup>4</sup> pintor reconocido especialmente por su trabajo en Puebla, con obras tan célebres como las que ejecutó en la capilla de Nuestra Señora del Rosario y en la sacristía del templo de la Compañía de Jesús. El artículo que aquí se presenta pretende hacer un homenaje al trabajo que Rogelio Ruiz Gomar ha llevado a cabo por la pintura novohispana —dentro de la cual tiene singular importancia la realizada en Puebla— y busca complementar la

1. Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987).

2. Rogelio Ruiz Gomar, “Nuevas noticias sobre los Ramírez, artistas novohispanos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII, núm. 77 (2000): 67-121.

3. Rogelio Ruiz Gomar, “Sebastián López Dávalos, un pintor novohispano del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 64 (1993): 15-29.

4. Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero. Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIX, núm. 70 (1997): 45-76.

información acerca de Carnero en la Ciudad de México, con algunos datos e ideas acerca de su actuar en Puebla.

El papel de Rodríguez Carnero en el desarrollo de la pintura angelopolitana parece haber sido de gran relevancia y es reconocido desde tiempos tempranos, como lo revelan dos citas textuales de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La primera de ellas proviene de la pluma de Manuel Fernández de Echeverría y Veytia, quien, alrededor de 1789, redactó su *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, en la cual dedicó varias líneas a descripciones de las iglesias que para ese entonces había en la ciudad. Cuando mencionó el templo del Espíritu Santo, conocido actualmente como La Compañía, señaló que:

la sacristía de la misma que servía a la antigua iglesia y viene a quedar detrás del altar mayor es una hermosa pieza compuesta de tres bóvedas, que tiene de largo poco menos que lo que la iglesia de ancho; está adornada por el lado de la iglesia de un hermoso lienzo que sobre enteramente el blanco que presenta el triunfo de la Fe, de mano de un famoso pintor que hubo en esta Ciudad, llamado José Carnero.<sup>5</sup>

Desde esta época la fama de Carnero se reconoció en Puebla, lo cual se pone en relieve si atendemos a que dicho pintor es el único que menciona Echeverría en su texto, en el cual omite a otros artistas del pincel que para ese entonces ya habían cobrado gran relevancia en la Angelópolis. La segunda obra a la que me referiré es el poco estudiado manuscrito publicado con el nombre de *Historia de las Bellas Artes en Puebla*, redactado por Antonio María de la Rosa alrededor de 1824, el cual podría considerarse como la historia del arte novohispano más antigua que se conserva. El texto del presbítero, uno de los principales impulsores de la Escuela Nocturna de Dibujo, comienza haciendo referencia a Carnero —aunque se confunde al llamarlo “Manuel”— y menciona lo siguiente:

Por esto entre la muchedumbre de pintores y escultores antiguos que han quedado pocos o algunos monumentos, el primero cuyas obras se han conservado, y que llama la atención de los inteligentes fue Manuel Carnero, que floreció a principios del siglo pasado, y que se puede llamar el Rubens poblano por la magnífica

5. Manuel Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado* (Puebla: Ediciones Altiplano, 1963 [1789]), 365.

y extensión de sus composiciones, por la verdad de sus detalles, por la variedad de sus escenas, por la propiedad de la actitud de sus figuras, por la exactitud de sus contornos; aunque su colorido es monótono, por el contraste de su claro oscuro; generalmente duro y seco su estilo.<sup>6</sup>

Más allá de las críticas en torno al “colorido monótono” que achaca De la Rosa a Carnero, sobresale el hecho de que lo reconozca como “el primero” de quien se conservaban obras, esto a pesar de los conocidos lienzos que otros pintores anteriores como Pedro García Ferrer, Diego de Borgraf o Antonio de Santander tienen en la ciudad. Por otro lado, menciona que es el primero en llamar la atención “de los inteligentes”, esto quiere decir que probablemente era el pintor más antiguo del que tenían registro y que reconocían como parte del gusto pictórico de la época, que para 1824 todavía se regía por la impronta de Miguel Jerónimo Zendejas —apenas fallecido nueve años antes— y la de sus discípulos.

Si atendemos al hecho de que Zendejas representa el corolario de la pintura dieciochesca en Puebla, es posible especular que Carnero fue tomado como el iniciador de una forma de pintar y de una sensibilidad que se desarrollaría durante todo el siglo XVIII; la fuerte presencia y el liderazgo que al parecer ejerció sobre sus contemporáneos tanto estilística como intelectualmente permiten plantear su figura como el eslabón fundamental para entender el cambio de la pintura poblana en el paso de finales del siglo XVII y principios del siguiente. Durante el desarrollo de este artículo me dedicaré a argumentar lo antes dicho, con el fin de entender la razón por la cual Antonio de la Rosa comienza su historia del arte en Puebla con tan singular e importante artista.

### *Carnero: origen y retrato emocional de un pintor*

Gracias a las ya mencionadas investigaciones de Ruiz Gomar, sabemos con toda certeza que José Rodríguez Carnero nació en 1649, y fue bautizado el 21 de noviembre en la parroquia de la Santa Veracruz, en la Ciudad de México. Sus padres fueron Catarina de Sena y Nicolás Rodríguez Carnero, quien también se dedicó al oficio de la pintura, aunque no se conozca obra suya.<sup>7</sup> También se sabe

6. Antonio María de la Rosa, *Historia de las Bellas Artes en Puebla* (Ciudad de México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953), 10-11.

7. Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero”, 58.

que comenzó su carrera bajo el nombre de José Rodríguez de los Santos, con quien firmó los retratos de los obispos Juan de Palafox y Mendoza y el de fray Marcos Ramírez del Prado, así como el hermoso *Sueño de san José* que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato. Según la opinión de Gomar, José Rodríguez comenzó a utilizar el apellido Carnero a la muerte de su padre.<sup>8</sup>

Sobre su vida personal se sabe que tuvo cuatro matrimonios: el primero en 1668 con Teresa Muñoz, de quien enviudó poco tiempo después. En 1670 se casó con Teresa del Castillo y Contreras con quien procreó cinco hijos, y que murió en 1682. Seis meses después se desposó con Manuela de Ayala, con quien se mudó a Puebla y tuvo seis hijos, entre ellos a los también pintores Nicolás Rodríguez Carnero<sup>9</sup> y Domingo Xavier Rodríguez Carnero, este último conocido gracias a nuevas pesquisas en el Archivo del Sagrario de Puebla.<sup>10</sup> Finalmente, en 1695, se volvió a casar por última vez con Gertrudis de la Rosa Zurita, con quien engendró tres hijos más, entre ellos a Efigenia, futura esposa del también pintor José Ortiz.<sup>11</sup>

La información que ofrece Ruiz Gomar respecto a los matrimonios e hijos de Carnero concuerda con la que años antes diera Francisco Pérez Salazar, la cual fue compendiada del testamento del pintor. A diferencia del común de este tipo de documentos, Carnero habló en tono personal de los conflictos económicos que padeció durante su vida. Acerca de su tercer enlace declaró:

Al tiempo que contrajimos matrimonio no trajo para mi poder dote alguno, porque vino al matrimonio sólo con su cuerpo y para adornarlo fue necesario remitirle ropa mujeril que tenía y había dejado la dicha doña Teresa de Contreras, y yo no tenía capital alguno más que tan solamente el crédito de mi arte, con el cual alimenté a la susodicha, a sus padres, hermanos y parientes que tuvo [...].<sup>12</sup>

En estas líneas Carnero se presenta a sí mismo como personaje responsable y solidario con su familia, conducta que ya había mostrado antes con su hermano Juan Ignacio Carnero, como se verá más adelante. En el mismo testamento mencionaba que durante su cuarto matrimonio, que se llevó a cabo en Puebla, seguía

8. Ruiz Gomar, "El pintor José Rodríguez Carnero", 63.

9. Ruiz Gomar, "El pintor José Rodríguez Carnero", 63-64.

10. Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Puebla (en adelante APSMP), *Matrimonios de españoles*, 14 de diciembre de 1705, lib. 10, f. 41v.

11. Ruiz Gomar, "El pintor José Rodríguez Carnero", 64.

12. Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1963) 72.

sumamente endeudado por su anterior enlace, razón por la que incluso había tenido que vivir fuera de la Angelópolis. Por último, comentaba que no poseía bienes que heredar a sus hijos más que “sus créditos en la pintura”.<sup>13</sup> Éste es el autorretrato emocional que Carnero hizo de sí mismo en su testamento, en el que mostraba a un hombre que venció gran cantidad de adversidades gracias a su ingenio e inteligencia, ya que, como se verá a lo largo de este trabajo, supo abrirse camino en distintas ocasiones, buscando mejores oportunidades de empleo y prestigio, ése que pareciera heredar a sus hijos en su última voluntad.

### *Las razones e intenciones detrás de su llegada a Puebla*

El primer documento conocido que vincula a José Rodríguez Carnero con el obispado de Puebla data de 1684, en el cual se comprometió con el capitán Juan Velásquez de la Cadena, alcalde mayor de Tepeaca, a “colocar” en un plazo de dos meses un retablo dedicado a Jesús Nazareno para la capilla de Naturales consagrada a dicha advocación, la cual tenían los cantores de Tepeaca. El interesante protocolo revela que para ese año Carnero era vecino de la Ciudad de México, pero residente en Huamantla, Tlaxcala.<sup>14</sup> Probablemente esta primera mudanza de Carnero se debiera a los mencionados problemas económicos que le acarreó su tercer matrimonio, pudiéndose plantear que antes de su establecimiento definitivo en Puebla estuvo de manera intermitente entre la Ciudad de México y Huamantla, sin descartar que también se desplazara a otros territorios cercanos.

Sin duda lo más relevante que enuncia el documento es que Carnero era maestro de “pintura, escultura y dorado”, razón por la cual se le encargó la factura completa del retablo.<sup>15</sup> Este nuevo descubrimiento permite entender a Carnero como un artista completo formado en diversas artes, aunque por desgracia no se conserve el mencionado retablo de Jesús Nazareno ni otro trabajo escultórico que se le pudiera atribuir. En este tenor valdría la pena recordar la existencia de una lámina de cobre burilada con la imagen del beato Sebastián de Aparicio y que presenta la signatura de nuestro pintor;<sup>16</sup> si dicha estampa la firmó

13. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 72.

14. Archivo General de Notarías de Puebla (en adelante AGNP), Notaría de Tepeaca, *Protocolos de 1684*, 22 de mayo de 1684, fs. 47-48.

15. AGNP, Notaría de Tepeaca, *Protocolos de 1684*, 47-48.

16. Pedro Ángeles Jiménez, “Fray Sebastián de Aparicio, hagiografía e historia, vida e ima-

como escultor y no como dibujante, bien se podría añadir al amplio currículum de Carnero el título de grabador. También habría que entender que el desempeño de toda una variedad de artes debió permitir al pintor ampliar su área laboral y con ello poder salir con mayor facilidad de sus conflictos económicos. Para la realización de dicho colateral, Carnero hizo una pintura en la que representó la forma exacta en que debería lucir el retablo, estableciéndose que el alcalde de Tepeaca cotejaría la obra terminada con lo plasmado en el cuadro, garantizando con ello que se realizara tal como se había aprobado.<sup>17</sup> La pintura con la imagen del retablo a realizar recuerda a los bocetos o borrones que hacían los pintores cultos para la aprobación de algunas obras importantes; vale la pena recordar que hacia los mismos años Cristóbal de Villalpando entregó un dibujo al cabildo catedralicio de México, en el que presentaba para su aprobación las figuras con las que posteriormente adornó la sacristía de la Catedral Metropolitana.<sup>18</sup>

Según informaciones de Guillermo Tovar, es a partir de 1686 cuando Rodríguez Carnero comenzó a aparecer menos en los protocolos notariales de la Ciudad de México y más en los de Puebla.<sup>19</sup> Si bien aquí se ha demostrado que su presencia en los territorios del obispado angelopolitano por lo menos data de 1684, es probable que hasta dos años después comenzara a contratar obra en la capital episcopal. Entre las razones multifactoriales que se han propuesto para la mudanza definitiva de Carnero a Puebla, probablemente alentadas en primer lugar por las carencias económicas que padecía, resalta la propuesta hecha por Paula Mues, vinculada a la reconfiguración del gremio de pintores en la Ciudad de México.<sup>20</sup>

En 1681, José Rodríguez Carnero y Antonio Rodríguez le dieron un poder al procurador Juan López de Pareja para que solicitara una copia de las ordenanzas de 1557, esto con el fin de hacer unas nuevas que fueran “convenientes conforme a las mudanzas de los tiempos”. Después de un largo y complejo

---

gen”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), 249.

17. AGNP, Notaría de Tepeaca, *Protocolos de 1684*, 47-48.

18. Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido”, en María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces, *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Fomento Cultural Banamex, 2004), 219.

19. Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas*, t. III (Ciudad de México: Bancomer, 1997), 188.

20. Comunicación personal con Paula Mues Orts.

proceso, el 17 de octubre de 1686 las nuevas ordenanzas fueron aprobadas por el virrey Conde de Paredes, quien nombró a Cristóbal de Villalpando como veedor del gremio, siendo el encargado de examinar a los pintores que buscaban obtener el título de maestro.<sup>21</sup> Es probable que el nombramiento de Villalpando como máxima autoridad haya molestado a José Rodríguez Carnero, quien originalmente trabajó de manera activa por la renovación de las ordenanzas, tal vez pretendiendo el liderazgo de su sector en la Ciudad de México. Esto parece coincidir con el hecho de que su nombre no aparece en la lista de pintores que desfilaron frente a Villalpando en 1687.<sup>22</sup> Después del aparente desaire que pudo sentir Carnero, debió encontrar factible mudarse de manera definitiva a Puebla, donde podría replantear su proyecto de constituir un gremio de pintores, y establecer una serie de estrategias que le permitieran configurarse como el adalid de dichos artistas, como se argumentará más adelante.

La decisión de instalarse de manera permanente en la ciudad angélica también pudo ser impulsada por el hecho de que su medio hermano, el jesuita Juan Ignacio Rodríguez Carnero se mudó al colegio del Espíritu Santo en 1688, en donde pasó gran parte de su vida hasta 1723, año en el que falleció. Ignacio fue reconocido por su gran capacidad de prédica y por sus habilidades con la pluma, amén de sus virtudes, que originaron que el también jesuita Joaquín Villalobos escribiera y publicara su biografía en 1725.<sup>23</sup> En ese impreso se menciona un par de veces a José Rodríguez Carnero en relación con su medio hermano; entre las anécdotas, destaca que intentó enseñarle el ejercicio de la pintura, sin éxito. En otro momento se relata que Ignacio era “tardo en el entendimiento” y que se había contratado a un maestro para que aprendiera, lo cual fue inútil porque no lo logró, rehusándose el profesor a recibir el pago.<sup>24</sup> José Rodríguez, agradecido con él, le regaló una Inmaculada Concepción:

y enviándola con cortesana urbanidad le envió con ella al inocente muchacho la luz para percibir, que esclareció su entendimiento; la facilidad para comprender que despejó su memoria; la prontitud para concebir que ahuyentó su ignorancia; la viveza para penetrar que venció la basta pesadumbre de su tardo alcance; porque desde luego comenzó a leer con tanto desembarazo que en breves días lo pasaron a

21. Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008), 205-214.

22. Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero”, 65.

23. Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero”, 59-60.

24. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 71.

escribir; en pocos a contar y a pocos meses que apenas se ajustaron seis, ya lo juzgaron con expedición competente para entrar a gramática.<sup>25</sup>

Gracias a esta referencia se puede intuir la profunda cercanía que José debió tener con Juan Ignacio, hasta el punto de procurar gratificar el fracasado intento de enseñanza de su hermano, gesto que pareciera prácticamente de un padre; vale la pena recordar que para cuando Nicolás Carnero, el padre de ambos, falleció en 1675, José fue nombrado su albacea. Este signo de responsabilidad y apoyo familiar parece hacer eco de lo ya mencionado en el testamento del artista respecto a su tercer matrimonio. Otra muestra del profundo vínculo entre hermanos se encuentra en el hecho de atribuirle indirectamente al pintor el que a Ignacio se le “esclareció el entendimiento”, gracias a la pintura que realizó de la Inmaculada Concepción, tema del cual se conservan, al menos, cuatro representaciones firmadas por el artista (fig. 1).<sup>26</sup> La buena relación con José Ignacio y su estancia en el Colegio del Espíritu Santo debieron ser parte de las razones que orillaron a José Rodríguez Carnero a mudarse a la Angelópolis, ya que aparte del lazo fraternal, tener un hermano dentro de la Compañía podía ser una fuente potencial de trabajo para el pintor, como en efecto sucedió.

Cuando Carnero finalmente se estableció en la ciudad de Puebla, no debió llegar como un total desconocido. Cabe destacar que ya para 1680 había realizado un encargo de gran envergadura en la Ciudad de México: el arco triunfal de recibimiento al virrey Conde de Paredes, que fue reseñado en el *Theatro de Virtudes Políticas* que escribió el mismísimo Carlos de Sigüenza y Góngora, quien habla de la obra de Carnero de la siguiente forma:

Estrechóse en este solo tablero el arco todo, con primor grande, aunque es excusada esta circunstancia, sabiéndole haber merecido esta obra ser desvelo del insigne pintor Joseph Rodríguez, no sé si diga, que inferior a los antiguos sólo en la edad, o émulo suyo, cuando por la eminencia singularísima con que copia al vivo, ha conseguido que a retratos que se animaron con los pinceles no haya faltado quien tal vez los saludé teniéndolos por el original que conoce.<sup>27</sup>

25. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 71.

26. Las cuatro representaciones de la Inmaculada Concepción que se conservan de este artista se encuentran en el templo de San Antonio en Puebla, la parroquia de San Miguel en Huejotzingo, el Museo Regional de Puebla y la capilla de la Universidad Iberoamericana, Puebla.

27. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965) 113.



1. José Rodríguez Carnero, *La Inmaculada Concepción y la escala de Jacob*, primer cuarto del siglo XVIII, óleo sobre tela. Capilla de la Universidad Iberoamericana, Puebla. Foto: Eduardo Limón Rodríguez.

El reconocimiento que le brindara un intelectual de la talla de Sigüenza debió tener gran alcance en Puebla, sobre todo en los círculos del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, quien como es ampliamente sabido entabló una relación intelectual y epistolar con sor Juana Inés de la Cruz, amiga de Sigüenza; no en balde, Carnero realizó el retrato del mencionado obispo, cabe recordar que en el escrito Carnero es principalmente alabado por su trabajo como retratista. De igual forma, el elogio del *Theatro de Virtudes* debió influir en uno de los primeros trabajos conocidos de Carnero en la ciudad de Puebla: la comisión del arco para recibir al virrey Gaspar de la Cerda en 1688. En la descripción de dicho aparato se resalta la capacidad de Carnero para realizar el trabajo con rapidez, alabándolo de la siguiente manera: “La apretura del tiempo y la precisión de tan pocos días, sólo pudieron hallar desahogo en quien pinta en un día lo que dura eternidades, así en obrar, como en la duración futura”.<sup>28</sup>

En 1686 el pintor comenzó una de sus empresas pictóricas más ambiciosas, que lo consagró en la Angelópolis: me refiero a los lienzos que ornamentan la célebre capilla de Nuestra Señora del Rosario. Gracias a las pesquisas documentales de Efraín Castro Morales, se sabe que para ese año fray Bernardo de Andía, administrador y comisario del convento dominico, contrató a José Rodríguez Carnero para la realización del monumental lienzo de *La institución del Rosario* (fig. 2a) que cuelga en el muro testero de la capilla, por el que se le pagó la cantidad de 450 pesos.<sup>29</sup>

La majestuosa tela retoma la composición delineada en un grabado de la primera mitad del siglo xvii, atribuido a Philip Galle o a Jean Baptiste Barbé (fig. 2b).<sup>30</sup> Entre el cúmulo de personajes que contemplan la escena y que reciben camándulas como símbolo de la difusión del rosario, llama la atención el rostro de un hombre localizado en la parte central derecha de la obra; el personaje de cabello largo y singulares facciones observa al espectador, que se distancia notablemente del conjunto dentro del cual está representado, es probable que sea un autorretrato de José Rodríguez Carnero, quien pudo plasmarse bajo la idea del pintor piadoso, el cual recibe los influjos propios de la devoción del rosario.

28. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 71.

29. Efraín Castro Morales, “Acerca de la capilla del Rosario de Puebla y el discurso homilético de su octava inaugural”, en Alejandro Julián Andrade Campos, coord., *Octava Maravilla del Nueva Mundo en la gran capilla del Rosario* (Tlaxcala: Ayuntamiento de Tlaxcala, 2019 [edición facsimilar]), 55.

30. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María* (Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina, 2008), 503.



2a) José Rodríguez Carnero, *La institución del Rosario*, 1686, óleo sobre tela. Capilla de Nuestra Señora del Rosario, templo de Santo Domingo, Puebla. Foto: Eduardo Limón Rodríguez. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



2b) Jean Baptiste Barbé/Philip Galle, *La institución del Rosario*, siglo XVIII, grabado sobre papel, tomado de Héctor H. Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica/EDUCA, 2008), 503.

La actitud y el orgullo que proyecta el personaje, así como la forma de representarse, recuerdan al también supuesto autorretrato que Cristóbal de Villalpando dejó, justo por ese año, en el lienzo de la *Apoteosis de san Miguel* que se conserva en la Catedral Metropolitana.

Las obras de la capilla de Nuestra Señora del Rosario debieron afianzar el prestigio del artista no solamente frente a la iglesia y a sus potenciales clientes, sino también dentro del círculo de pintores poblanos. Gracias a la factura de los nueve cuadros contenidos en dicho recinto, Carnero fue de nuevo inmortalizado en la imprenta, en el compendio de sermones con los que se dedicó el recinto y que fueron publicados con el nombre de *Octava maravilla*. En la mencionada obra, el pintor fue alabado con las siguientes palabras:

Entre las pilastras de valientes cartones y soberbias vichas con incoherentes armonías de lazos, que forman repisas se levantan seis lienzos a seis varas y media de alto y cuatro de ancho, de la infancia y niñez de nuestro redentor, desde el misterio de la Encarnación inefable, hasta el de su misteriosa pérdida y feliz hallazgo en el templo. No es menester otra alabanza de la pintura sino el conocimiento del pincel que corrió por cuenta de la pericia, quanto por desempeño de la reputación con que sabe obrar el Maestro Joseph Rodríguez Carnero.<sup>31</sup>

El texto destaca que, para el momento en que el pintor realizó los cuadros, ya contaba con buena reputación; sin embargo, este trabajo debió haber catapultado y afianzado su prestigio en Puebla, sirviendo como escaparate para conseguir mayor fama y con ello más encargos. En este ambiente sobresale que un hermano del dominico Diego de Gorozpe —quien impulsó gran parte de los trabajos de la capilla de Nuestra Señora del Rosario y quien articuló la *Octava maravilla*— encargó una obra al artista. En el templo de Jesús de Acajete cuelga un magnífico lienzo del *Juicio final*, firmado por nuestro pintor y costeadado, según la inscripción, por Manuel Gorozpe Yrala Romano, quien para 1722 era “cura interino, vicario y juez eclesiástico” de Santa María Acajete. Esta obra parece patentar cómo funcionaban las redes clientelares, muchas veces a partir de la recomendación de familiares y personajes cercanos.<sup>32</sup>

31. Varios autores, *Octava maravilla del Nuevo Mundo en la gran capilla del Rosario* (Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1985 [edición facsimilar]), 37.

32. Agradezco a Eduardo Limón por comunicarme el hallazgo de la obra

Es así que para 1690 Carnero debió haber contado con la sanción y apoyo de buena parte del clero angelopolitano, al tiempo de haber llamado la atención de sus colegas poblanos, principalmente de los más jóvenes, con quienes conformaría lazos de trabajo y amistad, convirtiéndose en su líder.

*La conformación de un gremio de pintores:  
Carnero y el entorno poblano*

Una de las acciones más sobresalientes de Carnero durante su vida en Puebla fue haber participado en la creación de ordenanzas para fundar un gremio de pintores. Debido a su historial en la Ciudad de México, se ha dado por cierto que dicho artista debió ser quien insertara y promoviera esta idea entre sus colegas poblanos, entendiendo que no todos los pintores que había en la Angelópolis se sumaron a dicha propuesta. Aunque se desconoce la fecha en que se redactaron o propusieron las ordenanzas de Puebla, se sabe que los artistas firmantes fueron Antonio de Santander (probablemente el homónimo e hijo del célebre pintor), Juan de Villalobos, Cristóbal de Talavera, Jerónimo Gómez, Pascual Pérez, Manuel Marimón, Rafael de la Peña y el mismo Carnero.<sup>33</sup>

Aunque se conocen muy pocos datos acerca de los pintores arriba mencionados —inclusive de algunos nada— por lo menos Juan de Villalobos, Cristóbal de Talavera, Jerónimo Gómez y Pascual Pérez debieron nacer hacia mediados de la segunda mitad del siglo xvii,<sup>34</sup> por lo cual eran más jóvenes que Carnero; esta situación los perfila como la nueva generación que sería el relevo de los viejos maestros, quienes por ese entonces ya estaban falleciendo: basta recordar que Diego de Borgraf había muerto en 1686, mientras que Antonio de Santander (padre) falleció en 1689 y Juan Tinoco, en 1703. Este joven y prometedor grupo de artistas debió ver en la creación de un gremio de pintores —y por ende en el trabajo en conjunto— una forma de poder alcanzar y mantener un estatus que les asegurara tanto tener los mejores encargos como adquirir un prestigio, que estaría amparado por el que ya tenía Carnero, el pintor más viejo y de mayor reputación del grupo.

33. Efraín Castro Morales, “Ordenanzas de pintores y doradores de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 9 (1989), 5.

34. Dicho cálculo se hizo a partir de diferentes fechas de los artistas que están consignadas en la documentación conocida y publicada por Francisco Pérez Salazar.

Llegados a este punto, vale la pena preguntarse ¿cómo es que Carnero logró introducirse dentro del medio pictórico poblano y hacer comunión con sus artistas? En primer lugar, el prestigio que había adquirido en la Ciudad de México, el cual estaba amparado por Sigüenza, y que había aumentado notoriamente con la realización de los lienzos de la capilla de Nuestra Señora del Rosario y la publicación de la *Octava maravilla*. Este cúmulo de reconocimientos lo debió configurar como un personaje atractivo para los pintores más jóvenes, quienes también admiraron la alta calidad de su trabajo, en particular el realizado en la mencionada capilla del Rosario.

Es justo en este lugar donde Carnero pareció dejar plasmado un signo de respeto y admiración por la tradición pictórica poblana, ya que para la realización del lienzo de la Inmaculada Concepción (fig. 3a), el pintor decidió tomar como modelo el icónico cuadro del mismo tema que realizó Pedro García Ferrer para el altar de los Reyes de la catedral de Puebla (fig. 3b); más allá de todas las interpretaciones e intenciones que se puedan argumentar en torno a esta decisión, creo que Carnero pudo haber replicado esta imagen como un gesto de reconocimiento a la pintura realizada en Puebla, en específico a una pieza tan significativa, pues a los pies de ambas versiones se observa una ciudad dividida por un río, probable representación de la Angelópolis.<sup>35</sup>

Con base en esta idea resulta de particular interés entender el *corpus* visual desde el cual Carnero configuró parte de las escenas que representó en la capilla de Nuestra Señora del Rosario: lo mismo utilizó como referencia grabados de Phillip Galle, al retomar a Rubens y Hieronymus Wierix en su *Evangelicae historiae*, así como pinturas de dos artistas europeos y sacerdotes que residieron en la Nueva España: el fraile dominico Alonso de Herrera, quien llegó a la Ciudad de México, y el ya mencionado clérigo Pedro García Ferrer, establecido nueve años en Puebla. Todo este contexto permite entender los modelos y referencias del pintor en dicha capilla como un discurso de integración con carácter global, pues lo mismo recurrió a las tradicionales estampas europeas que retoman composiciones de reconocidos artistas que a las obras de pintores residentes en la Nueva España, tanto de la tradición pictórica de la Ciudad de México, dentro de la cual se había formado, como de la poblana, en la que buscaba insertarse.

35. Alejandro Julián Andrade Campos, “Tradición, intelecto e identidad en la pintura poblana del siglo xvii: establecimiento de un diálogo pictórico con Cristóbal de Villalpando”, en Alejandro Julián Andrade Campos, coord., *Cristóbal de Villalpando. Esplendor del barroco en Puebla* (Ciudad de México: Museo Internacional del Barroco, 2018), 92.

Este probable gesto de reconocimiento debió generar una buena opinión en sus colegas poblanos, pues con ello se hacía un elogio a la tradición en la cual se habían formado.<sup>36</sup>

Otro punto clave para entender a Carnero dentro de este círculo de pintores es la relación que estableció con ellos fuera de las actividades propiamente artísticas. Se sabe que Carnero fungió en 1690 como fiador de Pascual Pérez en la obligación de pago por la libertad de su esposa, la mulata Bernabela Corona;<sup>37</sup> asimismo, en 1701, Juan de Villalobos subarrendó una casa a José Rodríguez Carnero, ubicada actualmente en la calle 3 Poniente.<sup>38</sup> Estos documentos pudieron señalar la existencia de una relación de compañerismo y solidaridad entretejida con sus colegas de profesión.

En cuanto a las ordenanzas redactadas en Puebla, si bien conservan algunas semejanzas con las capitalinas, también muestran gran cantidad de diferencias, las cuales podrían deberse tanto a las circunstancias propias del ambiente artístico local como a la experiencia de Carnero en la Ciudad de México. Entre las coincidencias que presentan ambos documentos, sobresalen las reglamentaciones acerca de la obligación de firmar las obras, y que las tasaciones de cuadros solamente deberían ser realizadas por pintores examinados. Lo mismo sucede en cuanto a que los ensambladores no debían conchabar obra de pintura para los colaterales.

La primera de las diferencias entre las ordenanzas de la Ciudad de México y las de Puebla es que en estas últimas se nombró al alcalde José de Veytia y Linaje como protector del gremio de pintores;<sup>39</sup> probablemente Carnero había aprendido de su anterior experiencia lo importante que era tener de su lado a la máxima autoridad civil dentro de la jurisdicción (en este caso el alcalde). Hay que recordar que en la Ciudad de México los trámites de las ordenanzas se habían logrado acelerar gracias a la intervención del procurador Juan López de Pareja,<sup>40</sup> padrino

36. Alejandro Julián Andrade Campos, “De escultura y pintura en la *Domus Aurea: Nuestra Señora del Rosario, su vestido y las pinturas que ornamentan la Octava maravilla*”, en Alejandro Julián Andrade Campos, coord., *Octava maravilla del Nueva Mundo en la gran capilla del Rosario* (Tlaxcala: Ayuntamiento de Tlaxcala, 2019 [edición facsimilar]), 103-104.

37. Sergio Andrade Covarrubias, “La esclava y el pintor, un matrimonio poblano de finales del siglo xvii”, <http://archivo.e-consulta.com/blogs/murmulllos/2018/02/la-esclava-y-el-pintor-un-matrimonio-poblano-de-finales-del-siglo-xvii/> (consultado el 29 de agosto de 2019).

38. AGNP, Notaría 6, *Protocolos de 1701*, 29 de abril de 1701, f.s.n.

39. Castro Morales, “Ordenanzas de pintores”, 6.

40. Mues Orts, *La libertad del pincel*, 203-204.



3a) José Rodríguez Carnero, *La Inmaculada Concepción*, ca. 1689, óleo sobre tela. Capilla de Nuestra Señora del Rosario, templo de Santo Domingo, Puebla. Foto: Francisco Kochen. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



3b) Pedro García Ferrer, *La Inmaculada Concepción*, 1648, óleo sobre tela, Catedral de Puebla. Reprografía tomada del libro de Juana Gutiérrez Haces, coord., *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2008), 600. Reprografía: Rafael Doniz.

de uno de los hijos de Carnero;<sup>41</sup> gracias a este personaje es que lograron la aprobación del virrey. De igual manera, es necesario recordar que José de Veytia también era el encargado de la administración de las alcabalas en Puebla, tema que, como señala Paula Mues, fue de singular importancia para los pintores de la Ciudad de México, pues uno de los probables argumentos para la restructuración del gremio pudo haber sido defenderse de los cobros de impuestos.<sup>42</sup> Finalmente, el patrocinio del alcalde mayor le concedía el derecho de observar las obras que presentaran los candidatos a maestros en el arte de la pintura, pudiendo emitir un juicio favorable o negativo para la obtención del título.<sup>43</sup>

Otro punto que llama la atención y que no se encuentra estipulado en las reglamentaciones de la Ciudad de México es que en la primera elección que hicieran como gremio, los pintores eran quienes deberían votar a su alcalde y veedor. Esta cláusula pareciera hacer eco de lo aprendido por Carnero en la Ciudad de México, cuando al aprobarse las ordenanzas el virrey eligió como alcalde a Cristóbal de Villalpando. Con esta norma probablemente buscaba que no hubiera una nueva irrupción de alguna autoridad en cuanto a la elección de su dirigente, dejando con ello a Carnero la posibilidad de ser votado por sus amigos y colegas. La experiencia de nuestro pintor también se deja ver en cuanto al tema de los indígenas ejerciendo el arte de la pintura; hay que recordar que en la capital del virreinato se había buscado prohibir que los indios pintaran figuras sin estar examinados, cláusula que fue revocada por las autoridades virreinales.<sup>44</sup> Es probable que a raíz de este hecho, en Puebla se optó por sólo impedirles el uso de lienzos de España y de colores de Castilla, limitándolos a la utilización de los colores de la tierra.<sup>45</sup>

En cuanto a la examinación, las ordenanzas de la Ciudad de México son bastante descriptivas acerca de las habilidades prácticas que el pintor debía demostrar para obtener el título de maestro,<sup>46</sup> cuestión que en las poblanas no es claro; sin embargo, a diferencia de las capitalinas, éstas estipulan que la prueba consistía tanto en un examen teórico como en uno práctico, que empezaba con una ronda de preguntas y se procedía después a la factura de algunas obras o

41. Ruiz Gomar, "El pintor José Rodríguez Carnero", 63.

42. Mues Orts, *La libertad del pincel*, 217.

43. Castro Morales, "Ordenanzas de pintores", 7.

44. Mues Orts, *La libertad del pincel*, 385.

45. Castro Morales, "Ordenanzas de pintores", 7.

46. Mues Orts, *La libertad del pincel*, 382.

ejercicios.<sup>47</sup> Acerca de la venta de cuadros en las calles, en la Ciudad de México se le da la facultad al alcalde y a los veedores para retirar las que consideraran indecentes, en Puebla esta práctica se prohíbe. Las ordenanzas de la Angelópolis buscaron extenderse más allá del mercado de la capital, abarcando su jurisdicción a todas las ciudades, pueblos y villas del obispado, pretendían con ello generar un gremio mucho más amplio y poderoso que el de la Ciudad de México.<sup>48</sup>

Con este breve análisis de las ordenanzas de México y Puebla, se puede comprobar que, efectivamente, Carnero tuvo un papel fundamental como líder intelectual del buscado gremio de pintores; gracias a su experiencia es posible entender algunas constantes y modificaciones entre el proyecto capitalino y el angelopolitano, esto sin dejar de lado que debió conocer la problemática propia que se vivía en Puebla, por boca de sus amigos y colegas. Si bien no se han encontrado más documentos que constaten la entrada en vigor del gremio y de sus capitulaciones, resulta de sumo interés que por lo menos Juan de Villalobos, Cristóbal de Talavera y el propio Rodríguez Carnero tengan varias obras firmadas con el prefijo maestro.

Aparte de la influencia intelectual de nuestro pintor sobre sus colegas, también se puede apreciar un influjo formal del artista hacia algunos de los firmantes de las ordenanzas. Mientras que en la mayoría de los casos se puede especular que dicha influencia se dio tanto por la búsqueda en común de un desarrollo plástico, como por el peso y prestigio de Carnero; también existe el caso en particular de Cristóbal de Talavera que, al parecer, fue discípulo directo del artista, como lo asentó De la Rosa en su mencionada *Historia de las Bellas Artes*.<sup>49</sup> Lo mismo se puede argumentar con otro pintor que, aunque no formó parte de las mencionadas ordenanzas, al parecer tuvo un cierto éxito en el obispado; me refiero a José Ortiz, artista que en 1715 se casó con Josefa Ifigenia, hija de José Rodríguez Carnero. Gracias a este enlace y al hecho de que en el testamento de nuestro pintor aparece como el albacea de sus bienes,<sup>50</sup> se puede intuir que también debió formarse en su taller —cuestión patente en sus obras— e incluso haberlo heredado.

Entre las características formales de la obra de Carnero que son compartidas por los pintores de las ordenanzas y que se asimilaron como parte de la tradición pictórica local, destacan algunos detalles de la construcción de los

47. Castro Morales, “Ordenanzas de pintores”, 7-8.

48. Castro Morales, “Ordenanzas de pintores”, 7-8.

49. De la Rosa, *Historia de las Bellas Artes*, 11.

50. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 201.

personajes, por ejemplo: la morfología de los rostros, constituidos por encarnaciones pálidas, ojos almendrados y facciones pequeñas de expresiones contenidas y aspecto más dulce; también sobresalen las proporciones alargadas de las figuras que presentan cabezas y manos de reducido tamaño, así como la pérdida de las musculaturas marcadas y voluminosas que habían singularizado el arte pictórico poblano durante mediados del siglo XVII, como lo prueba la producción de Diego de Borgraf, Antonio de Santander, Gaspar Conrado o Lorenzo de la Piedra.

En cuanto al colorido, se caracteriza por la utilización de tonos más armónicos y menos contrastantes, que confieren el efecto de volumen mediante pinceladas delgadas que marcan luces y sombras, esto como parte de una sutileza trabajada desde la preponderancia del color en detrimento de la línea, que para ese entonces empieza a perder su característica fuerza en la pintura poblana. También se comienzan a realizar cuadros con composiciones más complejas y saturadas, que representan una mayor densidad de personajes y detalles que refuerzan el carácter narrativo, erudito y teológico de las escenas; esto último debido, en gran medida, a la introducción de nuevas fuentes textuales, como sería el caso de la afamada *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Ágreda, que por aquel tiempo empezaba a tener eco en las obras de Correa y Villalpando y que, para el caso poblano, comienza a utilizarse en la producción de Carnero, constituyéndose como referente fundamental de toda la producción sacra realizada en Puebla durante el siglo XVIII.

Si bien no es prudente pensar que nuestro artista impuso estas características a sus colegas, es factible pensar que entre todos buscaron desarrollar este lenguaje común siguiendo el liderazgo de Carnero, sin desapegarse de los conocimientos que aportaba la rica tradición pictórica poblana. Inclusive hay algunos artistas que parecen referir a algunos modelos ideados o utilizados por Carnero. Como ejemplo se puede citar la obra *La escala de Jacob*, de Pascual Pérez, ubicada en la parroquia de San Andrés Cholula, que parece inspirarse en la *Inmaculada Concepción*, la cual se encuentra, hoy día, en la capilla de la Universidad Iberoamericana; o el que también representa a la *Inmaculada Concepción*, firmado por Jerónimo Gómez, en el templo de San Miguelito Cholula, que se inspira en la composición que con el mismo tema hizo Carnero en sus series de la “Vida de la Virgen”; verbigracia las del templo de San Antonio y la parroquia de San Miguel Huejotzingo. Esto resulta patente en la inclusión de las figuras del Padre Eterno cuando crea a la Virgen y de la Jerusalén Celeste, modelo simbólico de la pureza mariana.

La idea del trabajo colegiado entre este grupo de artistas también se demuestra con los encargos que realizaron en conjunto; como un ejemplo de la forma en que los pintores debieron hacer equipo, repartir el trabajo y entregar un discurso en común; quisiera detenerme en la decoración pictórica de la sacristía de la Compañía de Jesús. En dicho espacio todavía se pueden observar las obras que conforman el discurso apologético probablemente ideado por el célebre jesuita Juan Antonio de Oviedo, quien debió llamar a José Rodríguez —hermano del jesuita José Ignacio— para plasmar mediante el pincel, la exaltación jesuita que domina la sacristía.<sup>51</sup> Con el fin de concretar tan ambiciosa tarea, y en un probable gesto de compañerismo y trabajo en equipo, Carnero echó mano de Juan de Villalobos, quien ejecutó los lienzos superiores.

El retablo principal del espacio contiene obras firmadas por Carnero, las cuales, mediante la presencia de Juan el Bautista (el precursor) y Juan el Evangelista (el profeta apocalíptico), hablan del principio y el fin de la era de Cristo. En la parte superior central del retablo se encuentra colocado un lienzo del calvario, que alude a la centralidad del misterio de la redención en la cruz; a los lados de este cuadro se colocaron representaciones de san Ignacio de Loyola y san Francisco Xavier, unidos al sacrificio de Cristo mediante las visiones de la Storta y el sueño de las cruces, escenas que aluden a los sacrificios y padecimientos que ambos santos sufrirían en beneficio de la Compañía.

En la parte superior del muro derecho comienza la obra de Juan de Villalobos, la cual rodea tres de las cuatro paredes del recinto. En formato de bachichas, el pintor representó grupos de personajes que aluden a diferentes carismas de la Compañía de Jesús: el ejercicio de la teología y el intelecto; la labor misionera; la confesión; el trabajo educativo y el ministerio sacerdotal, ejemplificados por la representación de varios jesuitas que ejercitaron dichos ministerios. Los mencionados lienzos de Villalobos son fundamentales para entender la obra pictórica central realizada por Carnero: *El triunfo de la Iglesia conducida por la Compañía de Jesús* (fig. 4a). En este espectacular y ambicioso cuadro se observa cómo san Ignacio de Loyola toma las riendas del carro donde se posa la Iglesia, logrando conducirla a su triunfo; en la parte baja del artefacto móvil se observan varios miembros de la Compañía que ayudan a empujarlo, algunos de ellos con atributos que aluden a los carismas de la orden representados por Villalobos. Es así

51. Actualmente se encuentra en prensa un artículo de mi autoría, que trata acerca del discurso pictórico de la sacristía y las intenciones de Juan Antonio de Oviedo para exaltar a la Compañía de Jesús.



4a) José Rodríguez Carnero, *El triunfo de la Iglesia conducida por la Compañía de Jesús*, ca. 1720, óleo sobre tela. Sacristía del templo del Espíritu Santo “La Compañía”, Puebla. Foto: Eduardo Limón Rodríguez. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

como el discurso final del espacio asienta que las virtudes florecidas por la Compañía y representadas en sus célebres miembros, son las que finalmente conducirán a la Iglesia católica a su triunfo.

Más allá del impresionante discurso apologético y de poder que los jesuitas dejaron plasmado en los muros de su sacristía, me interesa resaltar la dependencia de los cuadros de Villalobos con los de Carnero para generar un solo discurso homologado, lo cual implica que ambos pintores debieron trabajar, discutir y hacer el trabajo en conjunto con acuerdo y conocimiento mutuo, ello sin restar la primordial importancia de Oviedo, ideólogo del programa. Cabe destacar que casi todos los lienzos se encuentran firmados por Villalobos y por Carnero con el prefijo de “maestro”.<sup>52</sup>

52. Lo referido acerca de la sacristía de la Compañía de Jesús se encuentra en un artículo, en el cual analizo ampliamente el programa iconográfico del recinto: véase Alejandro Julián Andrade Campos, “A mayor Gloria de Dios, de la Compañía de Jesús y del Arte de la Pintura:



4b) Juan de Villalobos, *La misa de San Ignacio*, ca. 1720, óleo sobre tela, templo del Espíritu Santo “La Compañía”, Puebla. Foto: Eduardo Limón Rodríguez. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



5a) Luis Berrueco, *San José*, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, parroquia de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla. Foto: Carlos Ángel Ramírez Cardoso. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



5b) Luis Berruecos, *San Antonio de Padua*, 1732, óleo sobre tela, parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo. Foto: Carlos Ángel Ramírez Cardoso. SECULT.-INAH.-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Por último, quisiera destacar que la recomendación entre pintores del mismo círculo parece haber sido una práctica común dentro de este grupo. Como primer ejemplo tenemos el caso de la Compañía de Jesús, en el cual parece lógico pensar que Carnero invitó a trabajar a Villalobos; posteriormente Cristóbal de Talavera y su taller familiar también realizaron obras para la Compañía, tanto en la Casa de Ejercicios Espirituales como en su hacienda de Amalucan, por lo cual es factible que Carnero recomendara a su discípulo Talavera o lo contrataran a la muerte de su maestro. El otro ejemplo está en el convento de Santo Domingo, donde nuestro pintor dejó los mencionados cuadros de la capilla de Nuestra Señora del Rosario; en cuyos templo y claustro también se encuentran un *San Cristóbal*, firmado por Jerónimo Gómez, y una serie de retratos de dominicos célebres realizada por el yerno de Carnero, José Ortiz. Cabe destacar que la relación de este último pintor con la orden parece haber sido importante y fructífera, al punto de configurarlo como uno de los retratistas oficiales de la venerada imagen de Nuestra Señora del Rosario, como parecen probarlo los espléndidos y fieles cuadros, que de esta escultura realizó para el templo de monjas dominicas de Santa Catarina y para la parroquia de San Andrés Cholula.

En resumen, es importante señalar que la personalidad de José Rodríguez Carnero logró conjuntar toda una red de noveles artistas que lograron conquistar el mercado de la pintura angelopolitana, gracias al trabajo en equipo ejecutado desde varias aristas, como lo son la creación de las ordenanzas y de un gremio de pintores, la conformación de un lenguaje común, la realización en conjunto de varias obras, y la recomendación para ejecutar otras tantas. Estos factores lograron fortalecerlos como grupo, y colocó a cada uno de ellos en distintos puntos del obispado, con lo que se logró que dicha asociación tuviera una amplia representatividad, así como el control del mercado y de la forma de hacer pintura.

José Rodríguez Carnero murió en 1725, fue enterrado en el templo de la Compañía de Jesús, a la que pertenecía su hermano que había fallecido apenas tres años antes y donde se encontraba una de sus más grandiosas obras.<sup>53</sup> Probablemente su influencia se extendió más allá de su muerte, pues uno de los pintores de la siguiente generación parece haber caminado los primeros pasos bajo sus enseñanzas: me refiero a Luis Berruero, quien en sus obras tempranas hace

---

lecturas en torno a la sacristía del Templo del Espíritu Santo”, en Rosalva Loreto López, coord., *Puebla y sus jesuitas. Siglos XVI-XVIII*, t. I (en prensa).

53. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 201.

patente la posibilidad de haber sido discípulo de Carnero, como se puede observar en el lienzo de *El nacimiento de la Virgen* que se conserva en el Museo de Santa Mónica, donde la caracterización de los personajes resulta bastante similar a la prototípica que muestran los de Carnero, al igual que la composición profusa en personajes que busca complejizar la narrativa al tiempo de denotar la realeza de María, servida por un cúmulo de ángeles y doncellas.

También pareciera que Berruoco retomó algunos modelos de nuestro autor en su etapa más madura, como lo comprueban los lienzos de *San José*, en Huejotzingo, y de *San Antonio de Padua* en Acatzingo (figs. 5a y 5b), que aparentemente fueron inspirados por el *San José* que firmó Carnero y que en la actualidad se localiza en el Museo de la Basílica de Guadalupe. Esto es patente en la composición que muestra tanto a san José como a san Antonio de rodillas y a punto de ser coronados por el Niño Jesús, marcando con ello la divinidad del infante y la predilección por el santo.

Con todo lo aquí presentado es más que sensato defender que José Rodríguez Carnero fue piedra angular de la tradición pictórica poblana, en especial para apuntalar el tránsito entre la pintura de finales del siglo xvii y la que se desarrollaría durante el siglo xviii, con figuras tan extraordinarias como el propio Luis Berruoco, José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas. ❀