

ROGELIO RUIZ GOMAR  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

## *El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)*

*Nuevas noticias y bosquejo biográfico*

**P**ESE A LO mucho que en los últimos años se ha avanzado en el estudio de las distintas manifestaciones del arte producido en México durante el periodo virreinal, es evidente que resta bastante todavía por hacer. Para el caso concreto del arte de la pintura mucho se resiente, por ejemplo, la falta de estudios monográficos de la mayor parte de sus principales actores, así como de catálogos que nos permitan conocer la producción de dichos pinceles. Si no se ha podido avanzar en lo anterior, en buena parte es a causa de que no se cuenta aún con inventarios confiables de lo que se custodia en todos y cada uno de nuestros museos y monumentos —para el caso da igual que se trate de acervos oficiales o eclesiásticos—, ni de la numerosa obra que se encuentra diseminada en el mundo de las colecciones particulares, ámbito este que, por desgracia —aunque es comprensible—, la mayoría de las veces resulta infranqueable a los estudiosos.

En este sentido, llama mucho la atención que no contemos aún con un buen trabajo sobre el pintor José Rodríguez Carnero, faltante que, si lo miramos bien, no es fácil de explicar. Cierto es que se trata de uno de los pinceles que conforman la atractiva pero todavía no bien estudiada pintura novohispana en el paso del siglo xvii a la centuria siguiente; pero ocurre que Rodríguez Carnero es uno de los artífices de quien, sin duda, se dispone de más información, gracias sobre todo a las noticias que el propio artista proporcionara en su testamento y que conocemos gracias al extracto que Francisco

Pérez Salazar publicó en 1923, en su clásico estudio sobre la pintura en Puebla.<sup>1</sup>

A la vista de la calidad y cantidad de las noticias ahí contenidas, fácilmente se hubiera podido convenir en que ya se sabía prácticamente todo lo referente al hombre y a su vida familiar y que, por consiguiente, sólo faltaba acometer la tarea de reunir y estudiar su producción, a fin de valorar al artista, para completar su estudio. Pero, como se verá más adelante, la información que se había ido reuniendo sobre el hombre distaba de estar completa.

El propósito del presente trabajo es, pues, ofrecer las nuevas cuanto insospechadas noticias biográficas que he reunido en relación con tan célebre pintor, que iniciara su carrera en la ciudad de México y la concluyera en Puebla. Confío en que dichas noticias habrán de resultar de positivo interés tanto para los estudiosos del desarrollo de la pintura que se dio en aquellos dos importantes centros —México y Puebla fueron sin duda los focos productores de esa manifestación artística más destacados de la Nueva España—, como, mejor aún, para quienes intenten aproximarse específicamente a Rodríguez Carnero con el propósito de conocerle mejor y elaborar el trabajo de mayor amplitud y envergadura que todos esperamos y, sin duda, se merece. Asimismo, espero que estas breves notas se entiendan como una prueba de que, pese a los invaluable avances logrados, aún cabe esperar sorpresas en los estudios de nuestra pintura colonial y, por consiguiente, de la necesidad que tenemos de estar siempre abiertos a las nuevas noticias, especialmente cuando —como en el caso concreto de este conocido pintor— tenemos que proceder a incorporar las nuevas noticias, por sorpresivas que éstas resulten, a la visión que de él —o cualquier otro artista— ya se tenía, visión que, por otra parte, no puede menos que ser el resultado de la obligada revisión que periódicamente debe hacerse de todo lo que se ha escrito y conoce sobre el tema o artífice que se pretende estudiar.

1. Francisco Pérez Salazar, "Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial", en *Memorias de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"* (México), vol. 41, 1923, pp. 217-302. Como este trabajo es difícil de consultar se le cita por la tercera edición, sustancialmente ampliada, que se publicó bajo el título de *Historia de la pintura en Puebla*, edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo, revisión y notas de Carlos Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, pp. 201-202.

*¿Hallazgo de un nuevo pintor?*

Por el año de 1975, cuando trabajaba en el Museo Nacional del Virreinato, instalado en el excolegio y seminario de los jesuitas en Tepotzotlán (estado de México), encontré en las bodegas de pintura un lienzo con el tema del *Sueño de San José*, el cual, a pesar de su lamentable estado de conservación, resaltaba por lo excelente de su factura y lo atractivo del lenguaje pictórico que exhibía, mismo que delataba a un excelente pincel de la segunda mitad del siglo xvii, cercano pero a la vez alejado del estilo de artistas de la talla de Antonio Rodríguez, Juan Sánchez Salmerón, Juan Correa o Cristóbal de Villalpando, máximos exponentes de la pintura que se hacía en Nueva España hacia esas fechas. Por medio de la autorizada voz de Rosa Díez, desde entonces jefa del taller de restauración del museo, supe que el cuadro había sido rescatado por ella misma de las instalaciones concesionadas al conocido restaurante La Hostería, instalado en lo que fuera precisamente la hospedería del inmueble jesuita. Por fortuna, pese a los daños sufridos, aún se alcanzaba a leer la firma del autor de tan preciada joya: José Rodríguez de los Santos.

Entusiasmado por el hallazgo y deseoso de saber si ya se tenía detectada la existencia de dicho artista, acudí a la siempre útil —aunque ya incompleta— nómina de pintores incluida como “Apéndice 15” del imprescindible *Pintura colonial en México*, de Manuel Toussaint.<sup>2</sup> Para mi sorpresa, no aparecía en ella ningún pintor registrado bajo el nombre de José Rodríguez de los Santos (aunque sí un tal Joaquín Rodríguez de los Santos). ¿Se trataba, por tanto, de un artista hasta entonces desconocido? Al seguir buscando me percaté de que tanto en el texto de Toussaint como en la mencionada nómina se registraba a un tal José de los Santos.<sup>3</sup> Aunque no del todo convencido, hube de conformarme con aceptar la posibilidad de que éste pudiera ser el pintor que había ejecutado el cuadro de Tepotzotlán. Pero, ¿se tenía conocimiento de más

2. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, “Apéndice 15. Nómina de los pintores que trabajaron en México durante la época colonial”, pp. 234-246. Cabe señalar, sin embargo, que dicha nómina, elaborada por el propio Toussaint en colaboración con Abelardo Carrillo y Gariel, se publicó por primera ocasión en Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1953, pp. 143-165.

3. Toussaint, *op. cit.*, pp. 115 y 244.

obras de ese pintor que permitiese apoyar tal relación? Toussaint informaba que el dicho José de los Santos era el autor de un retrato del *Arzobispo Marcos Ramírez de Prado* que se conservaba en la catedral de la ciudad de México;<sup>4</sup> sin embargo, en su monumental monografía sobre nuestro máximo templo, el propio Toussaint afirmó que el tal José de los Santos había hecho no uno, sino dos retratos: el de *Juan de Palafox y Mendoza* y el de *Fray Marcos Ramírez de Prado*, los cuales formaban parte de la galería de retratos de los arzobispos de la ciudad de México —de cuerpo entero—, que se guardaban en la sala que quedaba atrás de la capilla de la virgen de Guadalupe en la catedral metropolitana.<sup>5</sup> Es factible que para registrar tales obras Toussaint hubiese conocido personalmente ambos retratos, pero acaso se concretó con seguir al canónigo Pablo de Jesús Sandoval y al prebendado José Ordoñez, quienes en su libro sobre la catedral —publicado en 1938— ya consignaban dichos retratos.<sup>6</sup>

Deseoso de conocer tales obras, acudí a nuestro máximo templo, donde, para mi sorpresa, sólo se conserva el del segundo, pero no el de Palafox, que acaso se guarda en alguna dependencia de la curia, pero fuera del inmueble<sup>7</sup> (en cualquier caso mis pesquisas para encontrarlo han sido infructuosas, pues nadie me ha podido informar sobre su paradero). El retrato del arzobispo Ramírez de Prado lo encontré colgado, junto con los demás retratos de la mencionada galería de arzobispos, en el Salón Guadalupano, recientemente adaptado en el edificio anexo a la catedral. Pero bastó ver la grafía de la firma (que ostenta simplemente “Santos”, hacia el borde inferior del lado derecho), hecha con trazos tan claros y al mismo tiempo tan burdos, para caer en la cuenta de que no podía tratarse de una firma ológrafa; rápidamente deseché también la idea de que se tratara de una falsificación dolosa, habida cuenta de que era obra que no había pasado por el mercado artístico. Lo más lógico era pensar, pues, que la firma hubiese sido agregada o simplemente repasada. Todo se aclaró cuando, tras una observación más cuidadosa, advertí que

4. *Ibidem*, p. 115.

5. Manuel Toussaint, *La catedral de México y el sagrario metropolitano*, México, Comisión Diocesana de Decencia y Decoro, 1948, pp. 142 y 351.

6. Pablo de Jesús Sandoval y José Ordoñez, *La catedral metropolitana de México*, México, Victoria, 1938, pp. 60 y 62-63.

7. Y esto es preocupante, pues ya no figura en el más reciente y cuidadoso estudio sobre el monumento y su patrimonio artístico, *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, compilación de Esther Acevedo, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986.

debajo de la inscripción que luce dicho retrato hacia esa misma zona, alcanzaba a transparentarse la firma completa y original del autor: “José Rodríguez de los Santos.” Así, pude constatar dos cosas: que el listado como José de los Santos era José Rodríguez de los Santos y que, en efecto, estaba ante otra obra realizada por el mismo artífice que había hecho el cuadro de Tepetzotlán. Con todo, este nuevo cuadro evidenciaba, en razón de su propia naturaleza, un lenguaje pictórico tan diferente al de aquél, que tuve que aceptar que no resultaba útil ni fácil intentar establecer comparaciones estilísticas que viniesen a reforzar la convicción de que ambos cuadros hubiesen salido del mismo pincel. Y es que mientras el cuadro de Tepetzotlán se advierte más espontáneo y atractivo, como resultado de su carácter piadoso y narrativo, al ocuparse de una escena en la que el tipo y las actitudes de los protagonistas descansaban en convencionalismos devocionales más o menos establecidos —los cuales, una vez cubiertos, dejaron actuar al artista con un pequeño margen de libertad para su propia sensibilidad—, el retrato del arzobispo resulta una obra más rígida y seca, anclado como está en las recetas o convencionalismos propios del género de la pintura de retrato y en su carácter oficial.

Pese a ello, y casi sin proponérmelo, había conseguido un pequeño pero significativo avance: ya conocía al menos dos obras salidas del pincel del hasta entonces desconocido José Rodríguez de los Santos, quien no era otro que el José de los Santos ya listado. Lo que en ese momento no imaginé es que tal autor resultaría ser el ampliamente conocido José Rodríguez Carnero, autor, entre otras obras, de los grandes lienzos que decoran la celeberrima capilla del Rosario en el templo de Santo Domingo de Puebla, y que, por supuesto, era un artista que figuraba en la nómina mencionada. Sólo después de largas sesiones de investigación en archivos y de paciente labor detectivesca, siguiendo inesperadas pistas, fue que logré desenredar la punta de la madeja y, atando los hilos que quedaban sueltos, caer en la cuenta de que José de los Santos, José Rodríguez de los Santos y José Rodríguez Carnero eran en realidad un solo pintor. Paso ahora a mostrar los pasos que me llevaron a tan sorpresiva conclusión y a dar a conocer los apoyos documentales en que ésta descansa.

*Breve recuento*

Para comenzar habría que insistir en el hecho de que a José Rodríguez Carnero lo conocíamos bien gracias a las noticias reunidas y publicadas por Francisco Pérez Salazar en su *Historia de la pintura en Puebla*, entre las que destaca el mencionado testamento que otorgara el pintor (3 de septiembre de 1725), 16 días antes de morir, ante un escribano de Puebla.<sup>8</sup>

A la luz de las noticias ahí contenidas, sabíamos que Rodríguez Carnero fue hijo de Nicolás Rodríguez Carnero de Aguilar y Catarina de Sena; que era medio hermano del jesuita Juan Carnero, y que había estado sucesivamente casado con Teresa de Contreras, con Manuela de Ayala y finalmente con Gertrudis de la Rosa Zurita. Sabíamos también que con las tres había procreado varios hijos —que ahí se enumeran— y de los sinsabores que significó para él su matrimonio con Manuela de Ayala, ya que —cosa infrecuente en los testamentos— nuestro pintor aprovechó esa oportunidad para expresar, en claro tono de queja, que en el tiempo de contraer ese enlace no sólo no tenía capital alguno —“mas que tan solamente el crédito de mi arte”—, sino que su nueva esposa “vino al matrimonio sólo con su cuerpo y para adornarlo fue preciso remitirle ropa mujeril” (de su anterior esposa), y que se vio precisado a alimentar “a la susodicha, a sus padres, hermanos y parientes”, gastando en su manutención y cuidados más de 20 mil pesos (una verdadera fortuna para la época), cantidad que —dice— “adquirí a mi industria y trabajo en diferentes obras que se ofrecieron en este tiempo”. Por último, sabíamos también que no obstante haber quedado quebrado y lleno de deudas, quizá para asegurar el cuidado de los hijos, Rodríguez Carnero había contraído un tercer y último matrimonio con Gertrudis de la Rosa Zurita —en realidad el cuarto, como ya veremos—, quien, pese a que tampoco llevó dote, no parece haberle causado más contratiempos. Tras reproducir estas noticias, Pérez Salazar concluye diciendo que Rodríguez Carnero murió, ya anciano, en la dicha ciudad de Puebla, el 19 de septiembre de 1725, y que fue enterrado al día siguiente en el templo de la Compañía.<sup>9</sup>

Con la publicación de tales noticias, el estudio del pintor experimentó un

8. Testó ante la notaría 4, a cargo del escribano Pedro Ibáñez Cabellos. Nombró por albaceas a su esposa, a su hijo Francisco Rodríguez Carnero, al r. padre Pedro Grajales y a su yerno José Ortiz, y como herederos a sus hijos. Véase *supra*, nota 1.

9. Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 73.



Figura 1. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, estado de México. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE).

notabilísimo avance. Con ellas, Pérez Salazar no sólo sentó con solidez las bases de la biografía del pintor, sino que, mejor aún, amplió sustancialmente los datos y, de paso, corrigió las gravísimas confusiones que casi cincuenta años atrás había difundido Bernardo Olivares.<sup>10</sup> En efecto, al dar a conocer sus “Apuntes” (1873-1874), Olivares aportó interesantes noticias sobre Rodríguez Carnero y oportunos comentarios sobre algunas de sus obras, pero lo malo es que incurrió en graves errores e introdujo serias confusiones al proponer a tres pintores diferentes: un José Rodrigo (*sic*) Carnero, un Juan Carnero y un inexistente José Mariano Carnero. De José Rodrigo (*sic*) Carnero dice Olivares que era pintor “poco conocido” y que sus obras eran escasas; alaba la fuerza de sus tintas y lo notable de su colorido. Registra como obras suyas “cuatro grandes cuadros de medio punto [...] que representan a Santa Margarita, Santa Bárbara, los Dolores de la Virgen y San José, firmados y con la fecha de 1693”, en las capillas de la iglesia de La Concordia.<sup>11</sup>

Como si fuera otro pintor, cita a “Juan Carnero”, activo en el “segundo tercio del siglo XVIII” y “padre de un jesuita célebre por su santidad”. Sólo que Juan Carnero es en realidad el nombre del “jesuita célebre” y no el de ningún pintor, por lo que —en el colmo de la confusión— lo hace padre de sí mismo. Pero en fin: creyéndole pintor, lo menciona como autor de una serie sobre la vida de Santo Domingo, realizada para el convento dominico de Puebla, “que no bajaban de veinte y cinco” telas, así como de otros cuadros muy grandes que “había en el pórtico de entrada, uno de ellos que representaba el martirio de los religiosos, muy notable en su composición”. De este autor consigna, igualmente, otra serie con pasajes de la vida de San Juan de Dios para el hospital de este santo, con cuadros que califica de “agradables” y en los que figuraban muchos retratos. Asienta que las pinturas de este autor “carecían de colorido y en las carnes dominaban unas medias tintas aplomadas que las hacían desagradables”, pero que “dibujaba mediana-

10. Bernardo Olivares Iriarte, *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, Puebla, 1874. Este trabajo conoció una segunda edición en 1911 y, recientemente, una tercera, pues quedó incluido como “Carta al Sr. (José Salomé) Pina, profesor de la Academia de la capital de México sobre la historia de la pintura [fehcada el 28 de abril de 1873]”, en Bernardo Olivares Iriarte, *Album artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1987. Se le cita por esta última edición.

11. *Ibidem*, p. 96.



mente” y “tenía cierta erudición en componer”.<sup>12</sup> Finalmente, Olivares leyó erróneamente la firma, “M<sup>o</sup>. Joseph Carnero fecit”, que ostenta el *Triunfo de la Compañía de Jesús* de la sacristía del templo jesuita de la misma ciudad de Puebla, pues inventó un inexistente José Mariano Carnero (que en todo caso debería ser Mariano José Carnero).<sup>13</sup> La depuración que ofreciera Pérez Salazar fue drástica pero efectiva: gracias a él, las noticias no sólo adquirieron coherencia, sino que quedó claro que de los tres pintores registrados por Olivares quedaba sólo uno, José Rodríguez Carnero.

Poco después, contando ya con las noticias y rectificaciones dadas por Pérez Salazar, Manuel Toussaint consiguió dar unos pasos más en el estudio de este pintor al incorporar importantes datos recogidos en otras fuentes. Fue entonces que conocimos, por ejemplo, el importante papel desempeñado por Rodríguez Carnero en la reorganización del gremio de pintores y doradores de la ciudad de México, al realizar, en 1681 —y en compañía de Antonio Rodríguez—, los primeros trámites que desembocarían, seis años después, en la promulgación de las nuevas ordenanzas que habrían de regir la vida del gremio —las anteriores, caídas hacía mucho en desuso, databan de 1557.<sup>14</sup>

Al juntar los datos proporcionados por unos y otros, disponíamos de un perfil biográfico y artístico bastante rico y confiable de dicho pintor; sin embargo, como veremos a continuación, el perfil biográfico no estaba aún tan completo como se creía.

### *La solución de un enigma*

Así las cosas, me encontraba ante dos maestros del arte de la pintura, aparentemente bien diferenciados. Tenía, por un lado, a José Rodríguez de los Santos, un artista hasta entonces casi desconocido, autor del magnífico cuadro de las bodegas de Tepotzotlán y de uno o dos retratos de arzobispos en la catedral de México y, por el otro, al ampliamente conocido José Rodríguez

12. *Ibidem*, pp. 95-96.

13. *Ibidem*, p. 96. Aunque ya Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 72, observó que la confusión de Olivares la originó la abreviatura *M<sup>o</sup>* de “maestro”, hecha de tal manera que le pareció la abreviatura de “Juan”, lo que en realidad propuso Olivares es que fuese la abreviatura de Mariano.

14. Toussaint, *Pintura colonial...*, pp. 113-114.

Carnero, en cuya biografía toda la información parecía encajar en su sitio y sin ningún problema. Nada había que pudiera hacer pensar que hubiese alguna relación entre ellos.

Empero, pronto empecé a reunir noticias que condujeron mis pasos a un inesperado final. Al avanzar en una revisión que para otra investigación llevaba a cabo en el archivo del Sagrario de la catedral de México, comencé a localizar varios registros —tanto los ya detectados y dados a conocer por Pérez Salazar, como otros nuevos— que paulatinamente me llevaron de la confusión a la incredulidad y de ahí al asombro. Para empezar, detecté diversas noticias que constataban la existencia física de José Rodríguez de los Santos. Lo encontraba casándose, enviudando y volviéndose a casar, teniendo hijos o fungiendo como padrino en el bautizo de otros niños. Con la suma de dichas noticias, el autor del cuadro de Tepotzotlán iba adquiriendo cuerpo: resultaba ser un personaje real, de carne y hueso. Creía, pues, estar contribuyendo con tales datos a armar la biografía del hasta entonces poco conocido pintor.

Por la importancia que encierra, considero pertinente empezar por transcribir la noticia que localicé de fecha más temprana, y que es la partida de las amonestaciones que corrieron en la parroquia catedralicia, a finales de noviembre de 1667, correspondientes al que —según comprobé más tarde— sería el primero de sus cuatro matrimonios: “Joseph Rodríguez de los Santos, hijo de Nicolás Rodríguez y de Catalina de Morales, con Theresa Muños, doncella, hija de Nicolás Hernández y de Josepha Muñoz, difuntos.”<sup>15</sup> (Adviértase que él declara llamarse José Rodríguez de los Santos y que se dice hijo de un matrimonio cuyos nombres no hubiera sido fácil relacionar aún con los de Nicolás Rodríguez Carnero de Aguilar y Catarina de Sena, que daba Pérez Salazar para los padres de José Rodríguez Carnero.)<sup>16</sup>

Asimismo, encontré que tras enviudar, sin haber tenido descendencia, Rodríguez de los Santos pasó a segundas nupcias en 1670 con Teresa del Castillo y Contreras. Un dato que no pudo menos que llamar mi atención, por más que entonces no lo comprendí en todo su valor, fue que en la partida del matrimonio correspondiente aparecía Nicolás Rodríguez Carnero como

15. Archivo del Sagrario Metropolitano (en adelante ASM), libro 10 de amonestaciones de españoles, 1666-1669, f. 29. Véase *infra*, nota 28.

16. Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 71.



Figura 2. José Rodríguez Carnero, *Sueño de San José*, detalle de la firma. Foto: IIE.

testigo de la boda.<sup>17</sup> Con esta nueva esposa, José Rodríguez de los Santos procreó al menos cinco hijos: Agustín (1672), Antonia (1674), María Ildefon-  
sa (1676), Josefa Antonia (1679) y Juana Teresa (1681). Tampoco entonces alcancé a percibir la correspondencia que había entre estos nombres y los que José Rodríguez Carnero enlistara en su testamento, por más de que en esa enumeración sólo se mencionen cuatro: Agustín, María, Juana y Josefa.<sup>18</sup> La razón por la que allí omitiera a una hija la descubrí poco después: Antonia murió a los pocos meses de nacida. Debo señalar, de paso, que en el archivo del Sagrario también aparecían registros del igualmente oscuro pintor Nicolás Rodríguez Carnero, de quien sólo sabía que era padre de José Rodríguez Carnero, pero sin pensar todavía que pudiera mediar ninguna relación entre él y el Rodríguez de los Santos que signaba el cuadro de Tepotztlán.

17. ASM, libro 9 de matrimonios de españoles, 1667-1672, f. 88.

18. Al tiempo de hacer su testamento —en 1725—, Rodríguez Carnero aseveró que sus hijos Agustín, María y Juana habían ya muerto “sin sucesión”, y que Josefa había sido casada con Sebastián de la Fuente. Véase Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 72.

Al procesar las diferentes noticias, terminé por advertir que algunas piezas del rompecabezas que poco a poco iba empezando a armar para el caso de Rodríguez de los Santos parecían coincidir con las del rompecabezas que ya se creía completo de la biografía de Rodríguez Carnero. Por ejemplo: José Rodríguez Carnero, al momento de otorgar testamento, declaró haber estado casado con Teresa de Contreras, Manuela de Ayala y Gertrudis de la Rosa Zurita; mientras que —en los registros del archivo del Sagrario de la catedral de México— encontraba a Rodríguez de los Santos casándose con Teresa Muñoz (1667), Teresa del Castillo y Contreras (1670) y Manuela de Ayala (1682). Y lo mismo ocurría con los nombres de los hijos procreados por uno y otro. Para mi sorpresa, algunas de las piezas parecían repetirse o, mejor aún, podían intercambiarse.

Hasta aquí todo parecía coincidencia, pero mi desconcierto creció al toparme con la partida de defunción del mencionado Nicolás Rodríguez Carnero, en la que leí:

En 2 de mayo de 1677 murió Nicolás Rodríguez Carnero, casado con Bernarda Pinto; vivía en la calle de San Francisco, cerca de la Casa Profesa. Testó ante Juan Antonio Negrete, escribano real. Enterróse en San Francisco. Deja por su albacea a *su hijo* José Rodríguez de los Santos, tenedor de bienes y heredero. No dejó misas; y el testamento lo otorgó ante él en 20 de abril de este año de 1677.<sup>19</sup>

Ya sabía que Bernarda Pinto era el nombre de la segunda mujer de Nicolás Rodríguez Carnero, pero lo que me desconcertó fue eso de que dejaba como albacea, tenedor de bienes y heredero a “su hijo” José Rodríguez de los Santos. Ahí estaba otra vez, pero en un sitio inesperado, el autor del cuadro de Tepetzotlán.

Mi primera reacción, al tratar de explicarme esta sorpresiva relación de parentesco, fue la de suponer que el autor del cuadro de Tepetzotlán y el de las pinturas de la capilla del Rosario en Puebla debían ser hermanos. Sin embargo, poco después advertí que en la partida de defunción de la dicha Bernarda Pinto, segunda esposa del padre —27 de octubre de 1681—, se registraba únicamente a José Rodríguez Carnero como albacea y tenedor de sus bienes.<sup>20</sup>

19. ASM, libro 1 de difuntos españoles, 1671-1680, f. 203. Las cursivas son mías: R.R.G.

20. ASM, libro 2 de defunciones de españoles, 1681-1686, f. 38v. Ahí se señala que la susodi-

Fue la lectura y análisis de esas partidas lo que me obligó a reconsiderar los datos que ligaban a dos pintores que parecían ajenos. ¿Cómo podría ser que Nicolás Rodríguez Carnero, de quien sabíamos que era padre de José Rodríguez Carnero, también fuera padre de José Rodríguez de los Santos? ¿Es que había tenido dos hijos a los que puso el mismo nombre? Y si esto era así, ¿por qué tanto el padre como su segunda esposa designaban en cada caso a uno solo de ellos como heredero? ¿Sería posible que se tratase, en realidad, de un mismo hijo, al que veníamos conociendo con apellidos diferentes?

Las sombras de la duda pronto se disiparon con la inesperada luz de otra partida parroquial: la de las amonestaciones que corrieron con motivo del tercer matrimonio de José Rodríguez de los Santos. Como ya sabemos, al volver a quedar viudo pasó a nuevas nupcias, esta vez con Manuela de Ayala, a finales de octubre de 1682; pero en dicha partida se asienta: “Joseph Rodríguez Carnero, vecino de esta ciudad, *viudo de* Theresa de Contreras, con doña Manuela de Ayala, natural de esta ciudad y vecina de San Agustín de las Cuevas de tres años a esta parte, y residente al presente en esta ciudad, hija legítima de Andrés de Ayala y de doña María de Suniga.”<sup>21</sup>

Inmediatamente comprendí cuán importante resultaba este documento. Al ver que ahí se le registraba como “Joseph Rodríguez Carnero [...] viudo de Theresa de Contreras”, inesperadamente se deshizo el nudo de la madeja: si esa Teresa de Contreras al morir había dejado viudo a José Rodríguez Carnero y la dicha tenía el mismo nombre que la mujer con la que José Rodríguez de los Santos se había casado y procreado varios hijos, había que concluir que se trataba de la misma mujer y, por consiguiente, que José Rodríguez de los Santos y José Rodríguez Carnero eran la misma persona.

Para estar completamente seguro volví a cotejar, esta vez con más cuidado, las noticias que había publicado Pérez Salazar —extraídas del testamento de José Rodríguez Carnero— con las que por mi parte había recogido acerca de José Rodríguez de los Santos. Ya no me cupo ninguna duda: se trataba de una sola persona. Y es que el hecho de que los nombres de los padres de ambos artistas fuesen casi iguales, así como que los nombres de las sucesivas

---

cha testó ante el escribano real José de Guzmán de Castro, dos días antes de morir; que no dejó misas, que declaró “ser sumamente pobre” y que fue enterrada en el cementerio de la catedral.

21. ASM, libro 12 de amonestaciones de españoles, 1680-1687, f. 49v. Las cursivas son mías: R.R.G.

esposas, de uno y otro, fuesen los mismos, y que ambos hubiesen tenido hijos también con los mismos nombres, rebasaba toda posibilidad de que se tratase de simples coincidencias. Las concordancias eran tantas y el peso de las evidencias de tal fuerza que la verdad, aunque tardó en abrirse paso, terminó por imponerse: al caer las piezas en su lugar comprobé, sin lugar a dudas, que José Rodríguez de los Santos no era otro que José Rodríguez Carnero.

### *Reconstrucción de su biografía*

Ante tan sorpresivo desenlace, el siguiente y obligado paso era rearmar y poner al día la biografía del afamado pintor. Para ello sólo se me ofreció un camino: intercalar a la serie de datos ya conocidos los datos que por mi parte pude reunir en el archivo del Sagrario metropolitano.

Afortunadamente, puedo también incluir la noticia, hasta ahora por todos desconocida, relativa a la fecha del nacimiento del pintor, misma que llegó a mí de manera totalmente inesperada. Con base en la fecha de su primer matrimonio, verificado a principios de 1668, y calculando que para entonces debía contar con unos 20 años, yo había supuesto que Rodríguez Carnero había nacido entre 1645 y 1649. Estaba por terminar esta investigación, resignado ya a no poder aclarar ese punto, pues en el archivo del Sagrario metropolitano no había encontrado nada sobre el particular, cuando —en un encomiable y desinteresado gesto de amistad y generosidad académica— Luz María Colombres puso en mis manos la partida de bautizo de nuestro pintor, que localizara años atrás en el archivo de la parroquia de la Santa Veracruz, la que con su autorización, y por su interés, transcribo:

Joseph En 21 de noviembre de 1649, con licencia del licenciado Luis Fonte de Messa, bauticé a Joseph, hijo de Nicolás Rodríguez y Catalina de Morales. Fue su padrino Melchor de Soria.

Luis Fonte  
Fray Pedro Camacho.<sup>22</sup>

Así, aunque difícilmente se podrá precisar el día en que nació, ahora tenemos en claro que Rodríguez Carnero vio la primera luz en la ciudad de

22. Archivo de la parroquia de la Santa Veracruz, libro 8 de bautizos de españoles, f. 161v. Agradezco a la amiga y colega su gesto.

México, hacia mediados de noviembre del año de 1649. Mis cálculos, pues, no estaban fuera de lógica.

Como ya sabíamos, y dicha partida lo corrobora, Rodríguez Carnero fue hijo del matrimonio formado por el también pintor Nicolás Rodríguez Carnero (ocasionalmente también designado como Nicolás Rodríguez Carnero de Aguilar) y Catarina de Sena (o de Morales o —como también se le designó en una ocasión— de Sayavedra). Fruto de este matrimonio, además del pintor que nos ocupa (1649), fueron al menos dos hijas más: María (1652)<sup>23</sup> y Francisca (1655).<sup>24</sup>

Respecto de Nicolás Rodríguez Carnero, padre de nuestro pintor, poco es lo que sabemos.<sup>25</sup> Sólo teníamos la noticia de que, tras enviudar, había pasado a segundas nupcias con Bernarda Pinto. Lo interesante es que localicé las partidas de bautizo de, al menos, dos hijos de ese nuevo enlace: Juan Ignacio (1660) y Antonio (1662). De esta manera pude confirmar, de paso, que en efecto nuestro pintor había sido medio hermano del jesuita Juan (Ignacio) Carnero.<sup>26</sup>

Finalmente, como ya vimos, el padre murió el 2 de mayo de 1677; gracias a la partida de defunción correspondiente pudimos saber que vivía en la calle de San Francisco, cerca de la Casa Profesa, y que otorgó testamento ante

23. Fue bautizada ya en la parroquia catedralicia el 14 de diciembre de 1652. María habría de casarse en 1679 con Miguel de Contreras —hermano de Teresa de Contreras, segunda esposa de nuestro pintor; véase ASM, libro 11 de amonestaciones de españoles, 1670-1680, f. 198—, y de ese matrimonio nacieron al menos cuatro hijos que fueron bautizados también en la parroquia de la catedral de México: Juan (1680), Joaquín (1683), Antonio (1684) y Salvador (1685).

24. Fue bautizada el 9 de septiembre de 1655. Habría de casarse con Tomás de Villalobos, y de su matrimonio nacerían Ildefonso Cayetano (1691), Nicolasa Jacinta Villalobos (que pretendería casarse en México, en 1711, con Andrés de Cisneros), y quizá también el jesuita Joaquín Villalobos.

25. Ya Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 71, asentó no haber encontrado, en los autores que se habían ocupado de la pintura en la capital de la Nueva España, ninguna noticia sobre él. Debemos reconocer que, no obstante los adelantos alcanzados, la situación no ha cambiado de entonces a la fecha, pues sigue siendo un oscuro pintor.

26. De este célebre personaje escribió una biografía el también jesuita Joaquín Villalobos, *Vida piadosa y muerte feliz del p. Juan Carnero...*, Puebla, 1725. Acaso sobrino suyo y de nuestro pintor —véase *supra*, nota 24—, Villalobos nació el 31 de julio de 1660 y fue llevado a bautizar al día siguiente con el nombre de Juan Ignacio. En 1684 ingresó al noviciado de los jesuitas y tras su estancia en Tepetzotlán pasó en 1688 al Colegio de la Compañía en Puebla.

Juan Antonio Negrete (el 20 de abril de ese mismo año), dejando a “su hijo” José Rodríguez de los Santos como heredero y tenedor de sus bienes. Desafortunadamente, sin embargo, no podemos avanzar más, pues dicho testamento no existe, como tampoco el de Bernarda Pinto, la segunda esposa (otorgado el 25 de octubre de 1681 ante José Guzmán de Castro, dos días antes de su muerte).<sup>27</sup>

Pero volvamos con nuestro pintor. Ya hemos dicho que nació en 1649, en el mes de noviembre; la cercanía de su nacimiento con la fiesta —hoy muy venida a menos— de “todos los santos”, quizás explique por qué, durante un tiempo, hubiese quedado incorporado a su nombre, a manera de apellido, aquello de “de los Santos”. En noviembre de 1667, a la edad de tan sólo 18 años, corrieron las amonestaciones para el matrimonio que pretendía contraer con Teresa Muñoz, mismo que se verificó el 8 de enero del siguiente año.<sup>28</sup> A instancias de su suegro, el 24 de enero de 1668, y ante el escribano José de Anaya, nuestro pintor otorgó el recibo de los 772 pesos de oro común de dote (en ajuar y vestidos), que ella llevó al matrimonio, cantidad que él se comprometió a aumentar a 972 pesos, con otros 200 pesos “en arras y donación propter nupcias”.<sup>29</sup>

---

Regresó a la ciudad de México, donde fue ordenado sacerdote por el arzobispo Aguiar y Seijas, en enero de 1690. Poco después retornó de nueva cuenta a Puebla, donde permaneció hasta su muerte, en diciembre de 1723, después de haber destacado como orador, dar a la imprenta varias obras y ser prefecto de la congregación de Nuestra Señora del Popolo durante 28 años; véase Francisco Zambrano, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*, México, Jus, 1961, vol. xv (elaborado por José Gutiérrez Casillas), pp. 416-417.

27. Fue infructuosa la búsqueda de ambos testamentos en el Archivo General de Notarías de la ciudad de México. En el primero de los casos existe un escribano Antonio Negrete, pero sólo se conservan de él papeles de los años de 1697 a 1711, lo que hace pensar que acaso se trate de un hijo del escribano que interesaba. En el segundo caso ni siquiera hay registro de un escribano con ese nombre.

28. En efecto, las amonestaciones corrieron a finales de noviembre de 1667 (véase *supra*, nota 15), pero el matrimonio, como consta por la anotación marginal de aquella y por la partida de matrimonio correspondiente, se verificó hasta el 8 de enero de 1668: ASM, libro 9 de matrimonios de españoles, 1667-1672, f. 14. Los desposó el bachiller Alonso Beltrán de Vega y fueron testigos del enlace el capitán Martín de Haves (?) y Joseph Gutierrez Maldonado. Para entonces la madre del pintor ya había fallecido y su padre se había vuelto a casar.

29. Archivo General de Notarías, ciudad de México (en adelante AGN-CM), notaría núm. 6, vol. 13, ff. 18-20.





Figura 3. José Rodríguez Carnero, *Retrato de fray Marcos Ramírez de Prado*. Catedral de México. Foto: IIE.

Y aunque en su multicitado testamento el pintor habría de afirmar haber estado casado sólo en tres ocasiones, lo cierto es que lo estuvo en cuatro. La razón por la que —curiosamente— olvidó mencionar a Teresa Muñoz, la primera mujer, quizá tenga que ver con el hecho de que este matrimonio no tuvo descendencia. Es más, por el escaso tiempo que duró el matrimonio, se puede inferir que Teresa Muñoz murió a consecuencia de un embarazo difícil o de complicaciones en el parto, en el que también murió el producto. Sea como fuere, lo cierto es que de buenas a primeras, y siendo muy joven aún, nuestro pintor quedó viudo y sin hijos. Nada tiene de particular, pues, que tras enviudar decidiera pasar a segundas nupcias.

A finales de octubre de 1670 corrieron las amonestaciones para su enlace con Teresa del Castillo y Contreras.<sup>30</sup> El matrimonio se verificó el 9 de noviembre de ese año, pero cabe advertir que en ambas partidas —de amonestación y de matrimonio— todavía aparece registrado como Rodríguez de los Santos.<sup>31</sup> De acuerdo con las noticias que recogí en el archivo del Sagrario de la catedral de México, el matrimonio bautizó a cinco hijos en la parroquia catedralicia. El 30 de mayo de 1672 llevó a bautizar a Agustín.<sup>32</sup> Dos años después, el 10 de junio de 1674, haría lo propio con Antonia.<sup>33</sup> Esta hija, sin embargo, sólo sobreviviría cinco meses, pues murió el 4 de noviembre de ese mismo año. Como era de esperarse, en la partida de defunción correspondiente se asentó el domicilio en el que vivía: “en la calle de los plateros, enfrente del maestro Polanco”.<sup>34</sup> Acaso Rodríguez Carnero habitaba en la misma casa de su padre, Nicolás Rodríguez Carnero, pues, como se recordará, en la partida de defunción de éste se asentó que “vivía en la calle de San

30. ASM, libro II de amonestaciones de españoles, 1670-1680, f. 19v. Ella era hija de Laureano de Contreras —casi homónimo del célebre maestro ensamblador— y de Francisca del Castillo.

31. Véase *supra*, nota 17. Los casó el licenciado Francisco López, racionero de la catedral de México y maestro de capilla de la misma.

32. ASM, libro 23 de bautismos de españoles, 1670-1672, f. 262. Fueron sus padrinos Juan Camacho —quien había fungido como testigo en su segunda boda— y María Juárez. Presidió la ceremonia el bachiller Juan Pinto. Aunque por ahora no hay forma de establecer ningún nexo, convendría recordar que Pinto era el apellido de la segunda esposa del padre de nuestro pintor.

33. ASM, libro 24 de bautismos de españoles, 1672-1674, f. 185. Fue su padrino el mismo bachiller Juan Pinto que había oficiado en el bautizo del hijo anterior.

34. ASM, libro 2 de defunciones de españoles, 1671-1680, f. 102v.

Francisco, cerca de la Casa Profesa”. En los dos casos parece que se alude a la misma calle, la actual Francisco I. Madero.

El 13 de febrero de 1676 llevó a bautizar a otra hija, a la que pusieron por nombre María Ildefonsa.<sup>35</sup> Unos años más tarde le habría de nacer otra hija, a la que bautizaron el 24 de marzo de 1679, con el nombre de Josepha Antonia.<sup>36</sup> Un dato que conviene subrayar es que Rodríguez Carnero escogió para padrino de esta niña a Juan López de Pareja, personaje que, en su calidad de procurador de la Real Audiencia, habría de intervenir poco después en la obtención de las nuevas ordenanzas para el gremio de pintores y doradores.

Hasta aquí nuestro pintor ha declarado llamarse José Rodríguez de los Santos y su esposa Teresa de Contreras. Pero el 15 de julio de 1681, al llevar a bautizar a la siguiente hija, a la que pusieron por nombre Juana Teresa, se produce un cambio notable: el nombre de la esposa sigue igual, pero él se hace llamar “Joseph Carnero”,<sup>37</sup> y lo mismo ocurre unos meses después, en el registro de bautizo de una hija de Tomás Hernandes de Yrllones (?) y Francisca Gutiérrez —de nombre María—, en la que los dos fungen como padrinos.<sup>38</sup> Hasta entonces no lo habíamos encontrado usando el segundo apellido paterno, Carnero. ¿A qué obedece el cambio? No lo sé, pero acaso tal decisión no sea ajena al hecho de que hacía poco (en mayo de 1677) había fallecido el padre, y de esa manera nuestro pintor asumía no sólo su papel como cabeza de la familia y jefe del taller, sino que contribuía a perpetuar la memoria de aquél y a mantener el prestigio de su obrador.

Su segunda esposa, Teresa de Contreras (o del Castillo y Contreras), murió el 19 de abril de 1682;<sup>39</sup> viéndose de nueva cuenta viudo y con varios hijos pequeños que cuidar, a escasos seis meses —esto es, a finales de octubre de ese mismo año—, Rodríguez Carnero volvió a contraer nuevas nupcias, esta vez con Manuela de Ayala.<sup>40</sup> Fruto de este tercer matrimonio —y no segundo como habría de declarar en su testamento— fueron otros seis hijos:

35. ASM, libro 25 de bautismos de españoles, 1674-1679, f. 115v. Fueron sus padrinos Nicolás Hernández y Margarita Gutiérrez Maldonado.

36. ASM, libro 26 de bautismos de españoles, 1679-1682, f. 7v.

37. ASM, libro 26 de bautismos de españoles, 1679-1682, f. 198. De ella fue padrino el licenciado Juan de Cepeda.

38. ASM, libro 26 de bautismos de españoles, 1679-1682, f. 203.

39. ASM, libro 2 de difuntos españoles, 1681-1686, f. 73. También de ella se señala que vivía en “la calle de los plateros”, que fue enterrada en San Francisco y que no testó.

40. Para el nuevo matrimonio véase ASM, libro 12 de amonestaciones de españoles, 1680-

María Jacinta, Lugarda, Domingo, Gertrudis, José y Bárbara Rodríguez Carnero. De ellos sólo la primera hija, María Jacinta, fue llevada a bautizar a la parroquia catedralicia de la ciudad de México, el 25 de agosto de 1683.<sup>41</sup> Supongo que los cinco restantes nacieron cuando el matrimonio ya se había trasladado a la ciudad de Puebla; para dilucidar este punto habrá que continuar las investigaciones en los archivos de dicha ciudad.<sup>42</sup> Como ya vimos, el pintor se queja de los muchos sinsabores que habría de causarle este tercer enlace. Pero al volver a quedar viudo, y no obstante haber quedado quebrado y lleno de deudas, tuvo ánimos para aventurarse a un cuarto y último matrimonio, esta vez, en Puebla, con Gertrudis de la Rosa Zurita. Sobre el particular, debemos a Efraín Castro Morales las siguientes noticias: que este matrimonio se verificó en esa ciudad el año de 1695, que ella tampoco llevó dote, y que con ella nuestro pintor todavía procreó tres hijos más: Efigenia, Francisco Xavier y Ana María.<sup>43</sup>

No sabemos qué fue lo que lo motivó a abandonar la ciudad de México

---

1687, f. 49v. A ella se le registra como “natural de esta ciudad [de México] y vecina de San Agustín de las Cuevas [Tlalpan] de tres años a esta parte y residente al presente en esta ciudad, hija legítima de Andrés de Ayala y de doña María de Suñiga”. El matrimonio se verificó el 28 de ese mes y año; véase ASM, libro 11 de matrimonios de españoles, 1680-1688, f. 114v. Los casó el bachiller Pedro Enríquez, ayudante de cura de la parroquia de la Santa Veracruz.

41. ASM, libro 27 de bautismos de españoles, 1682-1685, f. 107v. Ofició el doctor Alonso Alberto de Velasco, cura del Sagrario, y fue madrina doña Ysabel Baptista.

42. Al tiempo de hacer testamento nuestro pintor, María Jacinta se había casado con Miguel Romero. Lugarda era mujer de Nicolás Delgado. Domingo es seguramente el Domingo Javier Rodríguez Carnero que se casó con Josefa Pérez Ramírez a finales de 1705; véase Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 202. Éste también fue pintor y seguramente es a quien, como señala Toussaint, *Pintura colonial...*, p. 113, se deben las mediocres telas firmadas “Carnero” de la primera mitad del siglo XVIII. Gertrudis era mujer de Manuel de los Ríos Ariza. José contaba con más de 30 años y estaba ausente. Y Bárbara Rodríguez Carnero estaba casada con Miguel de Vargas Machuca; véase Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 72.

43. El mismo Castro Morales nos informa que para 1725 Efigenia era mujer del también pintor José Ortiz González —a quien, como ya vimos, Rodríguez Carnero designó como albacea en su testamento—, y que ellos fueron los padres de José Ortiz Carnero, pintor y grabador, vecino de Atlixco y autor del plano de la ciudad de Puebla, delineado en 1754 por el bachiller José Mariano Medina; véase Olivares, *op. cit.*, p. 148, nota 186, al final. Francisco Xavier también fue designado como albacea en su testamento y, según se expresa ahí, para 1725 era mayor de 24 años. Finalmente, como de Ana María Rodríguez Carnero no se agrega nada, podemos deducir que para ese año de 1725 aún no había contraído matrimonio.

para avecindarse en Puebla, pero —al decir del mismo Efraín Castro Morales— dicha decisión la tomó en 1681. Ignoro en qué se basa Castro Morales para afirmar tal cosa, pero creo que su traslado debió ocurrir unos años después. Para empezar, convendría recordar que Rodríguez Carnero aún se encontraba en la capital del virreinato en agosto de 1681, cuando, como líneas atrás hemos expresado, compareció ante las autoridades de la ciudad de México, a través del procurador Juan López de Pareja —su compadre—, para solicitar, en compañía de Antonio Rodríguez y en representación de los demás pintores, un traslado de las antiguas ordenanzas del gremio de pintores y doradores, a fin de proceder a elaborar las nuevas, mismas que habrían de entrar en vigor en 1687.

Por otra parte, ahora sabemos que, a finales de 1682, Rodríguez Carnero intentaba comprar una casa en el pueblo de San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan.<sup>44</sup> Más significativo es el hecho de que aún se hallaba nuestro pintor en la ciudad de México para el mes de agosto de 1683, en que le hemos encontrado llevando a bautizar a su hija María Jacinta. En consecuencia, no fue hasta 1684, o poco después, cuando Rodríguez Carnero decidió trasladarse a Puebla. Ello ocurrió seguramente antes de 1687: si tomamos en cuenta que las nuevas ordenanzas fueron promulgadas hasta abril de ese año, y consideramos que nuestro pintor no figura entre los varios pintores activos en la ciudad de México que a partir de ese momento desfilaron ante Cristóbal de Villalpando, José Sánchez y José de Rojas —designados como veedores del gremio, a fin de realizar el examen que les acreditase como “maestros en el arte de la pintura” y quedar así facultados para el libre ejercicio del mismo—, podemos inferir que en ese tiempo Rodríguez Carnero se mudó a Puebla.

Punto que conviene resaltar es que unos años después, y seguramente como eco de los logros alcanzados por los pintores de la ciudad de México, los pintores de Puebla buscaron también el reconocimiento de las autoridades civiles de su ciudad, a fin de obtener un marco más propicio para el desempeño de su actividad. Este hecho, que guarda gran importancia para el estudio de la pintura en Puebla, fue dado a conocer hace muy poco por Efraín Castro Morales, y aunque no se puede precisar la fecha en que ocurrieron tales acontecimientos,

44. El 22 de diciembre de ese año, el maestro platero Antonio Fernández, en su calidad de apoderado de Antonio Sánchez, dueño de la casa, otorgó un recibo de resguardo de 155 pesos a nuestro pintor, por la compra de dicha casa. Véase AGN-CM, notario Juan Díaz de Rivera (diciembre de 1682), ff. 271 y 272.

tecimientos, se puede inferir que debieron darse entre los últimos años del siglo xvii y los primeros de la centuria siguiente.<sup>45</sup> Pero lo que ahora quiero destacar es que Rodríguez Carnero figura al lado de los pintores poblanos Antonio de Santander, Juan de Villalobos, Cristóbal Talavera, Jerónimo Gómez, Pascual Pérez, Manuel Marimón y Rafael Peña en la solicitud presentada ante el alcalde mayor de Puebla, Juan Joseph de Veytia y Linaje, para la admisión y aprobación de las ordenanzas que los mismos, a semejanza de las elaboradas por los pintores y doradores de la ciudad de México, habían formulado para el régimen y buen gobierno del gremio y unión que de dichas artes pretendían fundar en esa ciudad de Puebla. Si bien no hay bases para afirmarlo, se antoja pensar que fue precisamente Rodríguez Carnero, gracias a la experiencia que había adquirido en torno de dicha problemática y como conocedor de las circunstancias que se requerían para el sano ejercicio y desarrollo del arte de la pintura, quien debió de ser un agente importante en la toma de conciencia de los pintores y doradores poblanos respecto de ese punto, pues nadie mejor que él para instarles a organizarse y conformar un gremio y buscar que les fueran autorizadas “ordenanzas” propias.

Nuestro pintor llegó a viejo ejerciendo su oficio. Tras una residencia en Puebla de casi cuarenta años, murió el 19 de septiembre de 1725, cuando tenía 76 años de edad. Fue enterrado al día siguiente en la iglesia de La Compañía de dicha ciudad, con el hábito de la orden de San Francisco, por ser terciario de ella.<sup>46</sup>

### *Últimas consideraciones*

Finalmente, y aunque el propósito de este trabajo no es el de ahondar en el estudio de la producción pictórica que nos legó José Rodríguez Carnero, la cual, como es bien sabido, está concentrada principalmente en la zona de Puebla, quisiera aprovechar la ocasión para recordar los proyectos de más

45. Efraín Castro Morales, “Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos* (México), núm. 9, 1989, pp. 4-9.

46. Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 73. Cabe apuntar que en la partida de defunción (localizada también por Luz María Colombres en el Archivo del Sagrario de Puebla, libro 8 de defunciones, 1724-1730, f. 41) sí se expresa correctamente —a diferencia de lo que se desprende de su testamento—, que fue casado en cuatro ocasiones.



Figura 4. José Rodríguez Carnero, *Coronación de la Virgen*. Capilla del Rosario, iglesia de Santo Domingo, Puebla. Foto: IIE.

calado en que intervino, así como algunas de las obras más importantes que realizó, o sobre las que se han ido externando algunos comentarios dignos de atención.

Como ya sabemos, empezó su carrera en la ciudad de México, y según pudimos constatar, en fechas anteriores a la muerte de su padre (mayo de 1677), se hacía llamar José Rodríguez de los Santos. Con este nombre, por ejemplo, se le registra el 22 de noviembre de 1674, haciendo compañía con su padre, en el contrato para la hechura de las pinturas de un retablo que realizaba el ensamblador Manuel de Velasco en el colegio de San Pedro y San Pablo;<sup>47</sup> con dicho nombre alcanzó a firmar algunos cuadros, que, por lo mismo, deben ser considerados como tempranos en su producción. A esta fase temprana corresponderían, pues, el ya referido y bellissimo *Sueño de San José*, que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotztlán (y que afortunadamente ha sido restaurado en años recientes, dentro del encomiable y exitoso proyecto de “Adopte una obra de arte”); los retratos de Palafox (perdido) y del arzobispo de México, *Fray Marcos Ramírez de Prado*, que se conserva en la catedral metropolitana,<sup>48</sup> y una *Virgen de Guadalupe*, hecha “a devoción del licenciado don Diego de Mora y Medrano, el 17 de enero de 1676”, que se guarda en la sacristía de la parroquia de San Agustín Tlaxco, en Tlaxcala.<sup>49</sup>

De la estima que alcanzó entre sus contemporáneos tenemos el testimonio de Carlos de Sigüenza y Góngora (*Teatro de virtudes políticas*), quien se refiere a él cuando dice que “el insigne pintor José Rodríguez” pintó, junto con Antonio de Alvarado, el arco que la ciudad erigió en la plaza de Santo Domingo, en 1680, para la entrada del virrey Antonio de la Cerda, conde de Paredes y marqués de La Laguna. No está de más recordar que por sugerencia del propio Sigüenza, en dicho arco tuvieron cabida los retratos de los

47. Véase Mina Ramírez Montes, *Catálogos de documentos de arte*, 16. *Archivo de Notarías de la ciudad de México. Ramo: Protocolos 1*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, núm. 257, pp. 58-59 (Baltazar Morante, libro 2505, ff. 428-430).

48. No está de más señalar que, pese a que el prelado murió en 1667, fecha para la cual parece que aún no trabajaba nuestro pintor, Toussaint, *Pintura colonial...*, p. 115, zanja el problema al aseverar que el retrato debió de haber sido hecho poco después.

49. Agradezco a Monique Escamilla el conocimiento de la existencia y paradero de este lienzo.



señores aztecas y la efigie de Huitzilopochtli.<sup>50</sup> E incluso le alaba don Carlos al señalar que nuestro pintor sólo le parecía inferior en edad a los antiguos y, retomando una vieja anécdota usada para elogiar la pericia de destacados maestros desde la antigüedad, agrega que a retratos hechos por él hubo quien los saludara como vivos. Pese a que se le elogia como retratista, lo que se conoce de él en esta faceta es bien poco, pues se reduce a los dos retratos de la catedral de México —uno de ellos perdido— y al retrato que hiciera del obispo *Manuel Fernández de Santa Cruz* que se conserva en la galería de los prelados en la sala de cabildo de la catedral angelopolitana.<sup>51</sup>

Por haberse trasladado a Puebla, residir en ella por casi cuarenta años y haber dejado ahí las mejores y más conocidas muestras de su arte, a José Rodríguez Carnero, aunque natural de la ciudad de México, se le ha incluido preferente y merecidamente dentro de la escuela poblana. Entre las obras que realizara en esa ciudad tenemos que destacar los nueve grandes lienzos que decoran la nave, crucero y cabecera de la famosísima capilla del Rosario del templo de Santo Domingo, estrenada en 1690.<sup>52</sup> Los seis de la nave son cuadros de un colorido un tanto sombrío y representan escenas de la vida de la Virgen, en tanto que los tres restantes, de tonalidades más luminosas, son alegorías “gloriosas”: la *Coronación de la Virgen*, *La inmaculada Concepción* —inspirada en la versión que hiciera Pedro García Ferrer y que se encuentra al centro del altar de los Reyes de la catedral de Puebla— y *La institución del*

50. Toussaint, *Pintura colonial...*, p. 113. El programa del arco levantado para esta misma ocasión por la catedral le fue encargado a sor Juana, quien comparó al virrey con Neptuno. Para un estudio del programa de ambos arcos véase Helga von Kügelgen, “‘Así repercute la gloria del mundo.’ Aproximación a la reconstrucción de los arcos de triunfo de don Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz”, en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, compilación de Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, vol. III, pp. 707-718.

51. De este último, Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 71, asienta que es “bastante aceptable, aunque de poca vida y movimiento”. Cabría recordar que en este rubro estarían los “retratos” de los emperadores mexicas incluidos en el arco al que hemos hecho referencia, por más que, desafortunadamente, por tratarse de una obra de carácter efímero, ninguno llegó hasta nosotros.

52. Sobre dichas pinturas fray Diego Gorozpe expresó que “No es menester otra alabanza de la pintura sino el conocimiento del pincel que corrió, no tanto por cuenta de la pericia, cuanto por desempeño de la reputación con que sabe obrar el maestro José Rodríguez Carnero” (*Octava maravilla*, f. 33), citado por Francisco de la Maza, “La decoración simbólica de la

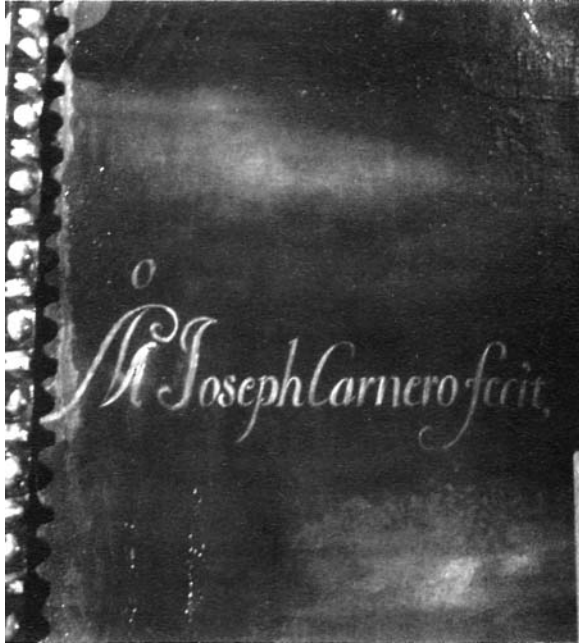


Figura 5. José Rodríguez Carnero, *Triunfo de la Compañía de Jesús*, detalle de la firma. Sacristía del templo de La Compañía, Puebla. Foto: IIE.

*Rosario*.<sup>53</sup> Curiosamente, en *La Anunciación* revela haber conocido una versión del mismo episodio, pintada por Alonso López de Herrera, pues sigue muy de cerca la composición de este artista.

Suyo es también el enorme lienzo con la alegoría del *Triunfo de la Compañía* que se encuentra en la sacristía del templo de los jesuitas de dicha ciudad, mismo que firmara como “maestro” Joseph Carnero, lo que dio pie a la confusión ya señalada de Bernardo Olivares. Y en el coro del mismo templo existe otro buen lienzo suyo con el tema de *La escala de Jacob*. Según Pérez

---

capilla del Rosario de Puebla”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), vol. vi, núm. 23, 1955, p. 20.

53. De estos cuadros dice Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 72, que son “indudablemente las obras de más empuje”, pero añade que a él no le satisfacen “ni en cuanto a colorido, ni en cuanto a composición y perspectiva”.

Salazar fue el mismo Rodríguez Carnero quien también ejecutó las pinturas que tuvo el arco que levantó la ciudad de Puebla para la entrada del virrey Gaspar de la Cerda y Sandoval, conde de Galve, a finales de 1688.<sup>54</sup>

Además del extraordinario y ya mencionado *Sueño de San José*, en el Museo Nacional del Virreinato se guarda un bello lienzo del *Santo Niño de la Guardia*, que acaso haga juego con otros tres, bastante similares entre sí —uno en la sacristía del templo de San Agustín, en Puebla; otro registrado en la colección del licenciado Pérez Salazar, y un tercero que apareció, en fecha muy reciente, en una subasta que se verificó en la ciudad de México—, que acaso puedan considerarse restos de una interesante y excepcional serie de niños mártires. En los cuatro cuadros cabría hablar de ecos de ese lenguaje pictórico calificado, un tanto exageradamente, como zurbaranesco. En la colección que alcanzó a reunir el propio Francisco Pérez Salazar se consigna la existencia de una *Sagrada Familia con San Juan*, pintada sobre vidrio.<sup>55</sup>

Finalmente, habría que registrar el cuadro con el sorprendente tema de la *Entrada de Darío*, de colección particular, que tuvimos la oportunidad de gozar en fechas recientes, gracias a que se le incluyó en la exposición *El caballo en el arte*, montada por Fomento Cultural Banamex en el Palacio de Iturbide de la ciudad de México.

Es en la ciudad de Puebla y en sus inmediaciones donde se encuentra la mayor parte de su producción conocida; sin embargo, habría que decir que en algunos casos queda la duda de si realmente son cuadros suyos o de alguno de sus descendientes, en razón de que la firma que ostentan reza simplemente “Carnero”. Es el caso, verbigracia, de la serie con pasajes de la vida de la Virgen que existe en la sacristía del templo de San Antonio, en Puebla, o del cuadro que custodia el Museo Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia ahí mismo, o el que cuelga en la capilla de la Universidad Iberoamericana, así como de los tres lienzos con pasajes de la vida de San Diego de Alcalá, en la capilla dedicada a este santo franciscano en Huejotzingo, o del *Cristo en la cruz* de la sacristía de la parroquia de San Pedro, en Cholula.

Una última observación. No es necesario disponer de un catálogo bien armado de Rodríguez Carnero para caer en la cuenta de que se encuentran

54. En cuya descripción Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 73, apunta que se dice que “la apretura del tiempo y la precisión (*sic*) de tan pocos días, sólo pudieron hallar desahogo en quien pinta en un día lo que dura eternidades así en el obrar como en la duración futura”.

55. Nota de Carlos de Ovando en Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 225.

notables altibajos en la calidad de su producción. Ello no tiene nada de extraño, toda vez que la desigualdad o poca homogeneidad en la calidad es una característica que se observa en la producción de la mayoría de los pinceles novohispanos. Así, no es en agravio de Rodríguez Carnero señalar que en su producción hay cabida tanto para obras de pincelada cuidada y correcta, como para otras de trazo desenfadado e incorrecto. Sin embargo, estos altibajos de calidad, en su caso particular, acaso pueden ser explicados con base en el hecho de que la pintura fue el único recurso a su alcance para satisfacer las apremiantes necesidades de su familia, explicación adelantada ya por Pérez Salazar cuando señalaba que “debe haber pintado mucho y por eso seguramente sus obras por lo general se ven poco estudiadas y pintadas a la ligera; no era la obra del artista ejecutada con amor y entusiasmo, era simplemente el medio de llenar apremiantes necesidades de una familia numerosa”.<sup>56</sup> Pero aun entendiendo tal situación, habría que afrontar la inminente tarea de deslindar, en la cada vez más amplia producción reunida en torno del apellido “Carnero”, qué es lo que realmente es suyo y qué de sus hijos o descendientes.

En resumen, dos son las circunstancias por las que a José Rodríguez Carnero se le concede un importante lugar en el estudio de nuestra pintura colonial: por ser el autor de las pinturas de la capilla del Rosario, en Puebla, y por haber jugado un importante papel en la obtención de las nuevas ordenanzas para el gremio de pintores y doradores de la ciudad de México. Pero, como asimismo hemos visto, acaso debamos de pensar en él también como el responsable de haber inoculado en el medio artístico de Puebla estas mismas inquietudes, pues no parece simple coincidencia que al poco tiempo de haberse trasladado a ella los pintores poblanos decidieran organizarse en gremio y obtener del ayuntamiento las ordenanzas respectivas.

Quizá nunca se aclaren las razones que motivaron a nuestro pintor a cambiar su nombre y a tomar la decisión de abandonar la ciudad de México para establecerse en Puebla. Sólo sabemos que ambos cambios ocurrieron, curiosamente, en una fecha cercana al año de 1680. Sin embargo, aunque de signo y valor diferente —y sin que medie relación entre sí—, ambos cambios resultan importantes, pues permiten apuntar en la diferenciación de dos etapas diferentes en la carrera del artista. Obviamente no cabe esperar que exista clara diferencia entre la pintura que realizara cuando se hacía llamar José

<sup>56</sup>. Pérez Salazar, *op. cit.*, p. 73.



Figura 6. José Rodríguez Carnero, *Santo Niño de la Guardia*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, estado de México. Foto: IIE.

Rodríguez de los Santos, de la que haría después, al cambiar el nombre de José Rodríguez Carnero. Por el solo hecho de mudar el nombre no iba a cambiar su expresión pictórica. Pero si esta circunstancia la combinamos con el traslado del artista, poco después, a Puebla, donde existía una importante y muy viva tradición pictórica, y aceptamos que a la vista del nuevo entorno artístico debieron producirse variaciones en su pintura, entonces estaríamos en la posibilidad de distinguir entre las obras signadas con el primer nombre y que corresponderían a una fase temprana en la ciudad de México, y las que rubricó con el nombre definitivo y que pertenecen a una etapa más avanzada y ya en Puebla. Sin embargo, y habida cuenta de que se trata siempre del mismo pintor, sería peligroso e ingenuo concluir que existe un periodo de “juventud” en México, y otro de “madurez” en Puebla, pues en tal distinción se involucran problemas de calidad y de evaluación de su obra que no se pueden resolver con criterios tan simples. En el estado actual de nuestros conocimientos sólo cabría esperar que, al igual que lo que ocurre con la mayoría de los restantes pintores novohispanos, sus obras más tempranas se reconozcan como más cuidadosas, especialmente por lo que toca al dibujo y a la aplicación de la pincelada, pero ello sólo se podrá afirmar cuando se tenga reunida su obra y se cuente con un mayor avance en el estudio de la misma.

Con las noticias expuestas, espero haber contribuido a aclarar, precisar y ampliar los datos susceptibles de utilizarse en la reconstrucción de la biografía de Rodríguez Carnero.<sup>57</sup> Mi ánimo al presentar en este trabajo los nuevos datos y las conclusiones expuestas, con independencia del valor de las noticias mismas, ha descansado simplemente en el deseo de suscitar una más amplia y profunda reflexión sobre este singular pintor, quien, pese a sus no pocos méritos, ha recibido poca atención de los estudiosos o, al menos, no toda la que merece. ✽

57. Dos menciones me siguen preocupando: la existencia del tal Joaquín Rodríguez de los Santos que floreció en México, en el siglo xviii, que —como se recordará— se registraba en la nómina de pintores publicada por Toussaint, *Pintura colonial...*, p. 243, y el Juan José Rodríguez, pintor de quien Rafael Lucio, “Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos xvii y xviii”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (México), vol. x, 1863, vio algo fechado en 1684. En ambos casos queda la duda de si hubo artífices con dichos nombres, o si se trata de errores a la hora de hacer el registro y, tal vez, sean referencias que haya que retener para nuestro pintor.

NICOLÁS RODRÍGUEZ CARNERO

*1er. matrimonio*

Nicolás Rodríguez Carnero = Catalina de Morales  
(de Aguilar) (de Sena, de Sayavedra)

José (1649)      María (1652)      Francisca (1655)

*2o. matrimonio*

Nicolás Rodríguez Carnero = Bernarda Pinto

Juan Ignacio (1660)      Antonio (1662)

JOSÉ RODRÍGUEZ CARNERO

*1er. matrimonio* (1667)

José Rodríguez de los Santos = Teresa Muñoz  
(Carnero)

*2o. matrimonio* (1670)

José Rodríguez de los Santos = Teresa del Castillo  
(Carnero) y Contreras

Agustín (1672)      Antonia (1674)      María Ildefonsa (1676)      Josefa Antonia (1679)      Juana Teresa (1681)

*3er. matrimonio* (1682)

José Rodríguez Carnero = Manuela de Ayala

María Jacinta (1683)      Lugarda      Domingo      Gertrudis      José      Bárbara

*4o. matrimonio*

José Rodríguez Carnero = Gertrudis de la Rosa Zurita

Efigenia      Francisco Javier      Ana María

*Fuentes*

- ASM Archivo del Sagrario Metropolitano, ciudad de México.
- AGN-CM Archivo General de Notarías, ciudad de México.
- Archivo de la parroquia de la Santa Veracruz, ciudad de México.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Autógrafos de pintores coloniales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1953.
- Castro Morales, Efraín, “Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos* (México), núm. 9, 1989, pp. 4-9.
- Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. Compilación de Esther Acevedo, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986.
- Kügelgen, Helga von, “‘Así repercute la gloria del mundo.’ Aproximación a la reconstrucción de los arcos de triunfo de don Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz”, en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Compilación de Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, vol. III, pp. 707-718.
- Lucio, Rafael, “Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (México), vol. X, 1863.
- Maza, Francisco de la, “La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), vol. VI, núm. 23, 1955, pp. 5-29.
- Olivares Iriarte, Bernardo, *Apuntes históricos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*. Puebla, 1874.
- , *Álbum artístico 1874*. Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1987.
- Pérez Salazar, Francisco, “Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial”, en *Memorias de la Sociedad Científica “Antonio Alzate”* (México), vol. 41, 1923, pp. 217-302.
- , *Historia de la pintura en Puebla*. Edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo, revisión y notas de Carlos Ovando, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Ramírez Montes, Mina, *Catálogos de documentos de arte, 16. Archivo de Notarías de la ciudad de México. Ramo: Protocolos I*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- Sandoval, Pablo de Jesús, y José Ordóñez, *La catedral metropolitana de México*. México, Victoria, 1938.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*. Edición de Xavier Moysén, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.
- , *La catedral de México y el sagrario metropolitano*. México, Comisión Diocesana de Decencia y Decoro, 1948.
- Villalobos, Joaquín, *Vida piadosa y muerte feliz del p. Juan Carnero...* Puebla, 1725.
- Zambrano, Francisco, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús*. México, Jus, 1961, vol. XV (elaborado por José Gutiérrez Casillas). †