

Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla

El artista

Uno de los mejores pintores novohispanos, al que se le debe, con toda justicia, un estudio monográfico que resalte su extraordinaria carrera es Juan Rodríguez Juárez (ciudad de México, 1675-1728). La importancia de este artista y su gusto por el mundo de las artes le viene, de entrada, por su ascendencia familiar. Bisnieto de Luis Juárez (1590?-1639?) y nieto de José Juárez (1617-1660), será su padre, Antonio Rodríguez (1636-¿?), quien le enseñe, a él y a su hermano mayor, Nicolás, el oficio de pintor. De esta importante saga de artistas tenemos constancia de la vida y obra de los más longevos, Luis y José, a quienes se han dedicado amplios estudios que, de manera individualizada, aportan una rica información acerca de sus trayectorias.¹ No ocurre lo mismo con los más jóvenes, Nicolás y Juan, quienes trabajan entre los años finales del siglo XVII y principios del XVIII realizando una labor extraordinaria, en la que no sólo manifiestan un cambio de siglo sino también de estética. Lo que presentamos en este artículo es la labor que Juan desempeña para la catedral poblana, una serie de lienzos reconocidos hasta la fecha y a los que añadimos otros que atribuimos a su pincel y vienen a ampliar su obra conocida dentro de este importante inmueble colonial.

Aunque ciñamos nuestra investigación al conocimiento productivo de Juan, bien es cierto que formativamente poco se distancia de su hermano Nicolás, pues ambos serán los herederos dieciochescos de esta dinastía de artistas, y también los encargados de enlazarnos con los pintores consagrados de la centuria anterior. Por este moti-

* Facultad de Filosofía y Letras-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

¹ Sobre la familia Juárez se conocen las siguientes publicaciones: Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, México, IIE-UNAM, 1987; Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte/Banamex/IIE-UNAM/Conaculta-INBA, 2002.

vo la obra de los hermanos, especialmente la de Juan, nos sirve de puente entre la exuberante energía de los pinceles de finales del siglo XVII y el arte sosegado y dulce, relajante y ligero, que habrían de practicar los artistas a partir del segundo tercio del siglo XVIII.

Sin embargo, pese a su importancia como artista y al lugar estratégico que ocupa al desenvolverse entre dos siglos trascendentes, artísticamente hablando, no ha sido un pintor lo suficientemente estudiado, aunque el interés que despierta su figura hace que conozcamos datos relevantes. Juan Rodríguez Juárez nace en la capital del virreinato en la primera mitad de 1675 y fue bautizado poco después, en julio de ese mismo año. Algunos autores brindan datos destacados de su trayectoria como artista, por ello sabemos que el 29 de julio de 1694 aparece referenciado como oficial en el Archivo General de Notarías de México. En noviembre de ese mismo año ya lo encontramos registrado como maestro y jefe de taller, cuando recibió como aprendiz, durante cuatro años, al joven José de Padilla, quien contaba con tan sólo 12 años en ese momento.² De acuerdo con lo que manifiestan Armella y Meade, es bastante probable que Rodríguez Juárez obtuviera su carta de maestro entre julio y noviembre de 1694, a los 19 años de edad.

Tan sólo siete años después, en 1701, ya se le reconocía entre los mejores pintores del virreinato, lo que le valió para tener encargos de primer orden, como el recibido para pintar el retrato del nuevo monarca español, Felipe V, cuya imagen se difundió hasta la saciedad tanto en la península como en las Indias. Este tipo de trabajos lo consagraron como uno de los mejores

retratistas de su tiempo. Su estilo pictórico evolucionará sustancialmente a lo largo de esta etapa inicial, y ya en sus primeras obras manifiesta un gran entusiasmo por el dibujo minucioso, alardeando su buena técnica del claroscuro, con la que logra magníficos resultados. Estas composiciones incipientes, como es el caso de *Nuestra Señora de San Juan* —su primera obra conocida, datada en 1694—, destacan la solidez de las figuras y la excelente realización de los tejidos, aunque esto último será un aspecto persistente en toda su carrera.

Desde finales del siglo XVII Juan Rodríguez Juárez manifiesta un amplio sentido de nacionalidad,³ y comienza a crear las famosas pinturas de castas y otra serie de lienzos con escenas populares, cuadros de costumbres indígenas e imágenes en las que mezcla lo español con lo indígena, mostrando así la fusión de ambas culturas y adelantándose en cierto modo al gran movimiento de pintura de castas que se daría medio siglo después.

En una segunda etapa productiva el pintor se acerca más a los nuevos gustos imperantes de la época. Serán años en los que su pincel declina hacia el “murillismo”, siguiendo la moda española que sitúa a Bartolomé Esteban Murillo en lo más alto del panorama artístico, tal y como ocurrió después de la muerte de Zurbarán. El extremeño había adquirido un lugar privilegiado en América con su estilo claroscurista, el cual predomina en las primeras obras de nuestro artista. Pero hacia 1640 serán pintores como Murillo, con su estilo de aspecto dulzón, quienes tendrán una mayor trascendencia en el ambiente americano. Este cambio que conduce al abandono del estilo zurbaranesco deja paso a la huella de otros artistas, cuyos trabajos serán esenciales para gran

² Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, AC, 1994, p. 119.

³ *Idem*.

parte de los pintores formados en los años finales del siglo XVII.⁴

En ese ambiente rico en influencias artísticas es donde surge y se nutre Juan Rodríguez Juárez, a quien se le reconocen trabajos importantes en la historia de la pintura novohispana. Dos de ellos corresponden a los únicos lienzos que tiene el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, realizado por Jerónimo de Balbás en la década de 1720. Se trató de un ambicioso proyecto que sometió a concurso la elaboración de estas pinturas, y cuyo fallo a favor de Rodríguez Juárez evidencia la habilidad y fama que caracterizaba a su pincel en ese entonces. Su notable dominio compositivo se manifiesta en dos lienzos realizados para este espacio, *La Asunción* y *La Adoración de los Reyes Magos*, donde se atreve a crear su propio autorretrato, tal vez influenciado por el retrato del obispo Juan de Palafox y Mendoza plasmado por Pedro García Ferrer en su *Adoración de los Pastores* para el Retablo de los Reyes de la catedral poblana, a donde —como veremos a continuación— se había trasladado a trabajar Juan Rodríguez a principios del siglo XVIII.

Afortunadamente para los historiadores, nuestro artista, igual que muchos de sus colegas, dejó un testamento que se ha convertido en un valioso documento que viene a enriquecer detalles, hasta entonces desconocidos, acerca de su vida como artista.⁵ El hallazgo del mismo permitió conocer, por ejemplo, que estuvo casado con Juana Montes de Oca, con quien tuvo dos hijos: Micaela Rodríguez de Montes de Oca, que —ya muerto su padre— ingresaría como religiosa al convento de San Bernardo, y Francisco José

Rodríguez de Montes de Oca. En este documento el propio artista manifiesta su deseo de ser enterrado en la Santa Iglesia Catedral de México, dentro de la Capilla de la Antigua, de la cual había sido cofrade. Otro dato interesante es que el artista dejó un poder para testar, en el cual estipulaba que las obras que en aquel entonces estuviera realizando y quedaran inconclusas las terminase su hermano Nicolás —ya por entonces sacerdote— y el oficial José de Ibarra; este dato de gran relevancia nos acentúa su relación cercana con otro de los grandes artistas del momento.⁶ Juan Rodríguez Juárez, el denominado Apeles mexicano, muere en 1728 y fue enterrado, como lo pidió, en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

La obra de la Catedral de Puebla

Será 1702 el año referenciado en las pinturas que Juan Rodríguez Juárez rubrica para la catedral poblana, justo cuando alcanza madurez artística y su reconocimiento ya no se limita a la capital del virreinato, sino se extiende a otros lugares de interés para el entorno artístico de la época. Su trabajo en la Catedral de Puebla comprende un elaborado programa jesuita que reproduce, en un ciclo de doce pinturas, algunos de los pasajes más relevantes de las vidas del fundador de la orden, san Ignacio de Loyola, y sus colaboradores directos, san Francisco Javier y san Francisco de Borja.

El encargo de este ciclo le llega en sus años de lucidez artística, la cual se traduce en una producción plena en la que logra combinar elementos y características propias de sus primeras obras, cercanas aún a las tendencias del claroscuro, con los adelantos de la nueva estética

⁴ Isabel Fraile Martín, "Influencias europeas en la pintura novohispana: el caso de Puebla", en *Norba Arte*, vol. XXII-XXIII, Cáceres, Departamento de Arte de la Universidad de Extremadura, 2002-2003, p. 123.

⁵ Tenemos constancia de esta información a través del texto de Virginia Armella de Aspe *et al.*, *op. cit.*, p. 120.

⁶ VV. AA., *Arte y mística del barroco*, México, UNAM/Conaculta, 1994, p. 374.

dieciochesca, propia de los años que le tocó vivir. Esa correcta fusión de matices se va a manifestar en la serie de pinturas que dedica a los miembros de la orden. Los doce lienzos estaban inicialmente destinados para la capilla erigida a san Ignacio de Loyola, dispuesta bajo la torre norte del templo y que hoy corresponde a la Capilla de San Nicolás de Bari, en el lado del Evangelio.

La capilla jesuita contenía tres retablos distribuidos de la siguiente manera: el principal en el centro, destinado al fundador de la orden, y otros dos en los espacios laterales, dedicados a sus discípulos. Quien más ha estudiado este ciclo es Nuria Barahona, mediante un análisis iconográfico de esta serie de pinturas.⁷ Sin embargo, amén de algunas cuestiones iconográficas interesantes y otras discutibles —como hemos podido analizar a lo largo de estos años—, lo cierto es que Barahona no ahonda en su investigación acerca de otras obras del autor ubicadas también en el templo; limita su análisis a la iconografía ignaciana presentada en este conjunto sin contemplar otras pinturas de gran interés, entre ellas las que suponen la ampliación definitiva de la producción artística que realiza el autor para el templo mayor poblano. Por ello en este trabajo se plantea, además, un estudio a partir del análisis de las obras de Rodríguez Juárez en el que se toma en cuenta el papel destacado que tiene el ciclo jesuita; comenzaremos por comentar las obras pertenecientes al antiguo retablo dedicado al fundador de la orden.⁸

⁷ Nuria Barahona, “La Capilla de San Ignacio de Loyola en la Catedral de la Puebla de los Ángeles. Análisis iconográfico”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2002, pp. 199-213.

⁸ La orden jesuita fue una de las que más encargos realizó a los pintores coloniales. A falta de un texto que considere específicamente las características que debían tener estas

Las cuatro obras que reproducen pasajes de la vida de san Ignacio actualmente se encuentran dispersas en diferentes estancias del templo; dos de ellas en el coro y las dos restantes en los laterales de la puerta principal del templo. En el citado texto de Barahona se presenta un dibujo que, hipotéticamente, reproduce el estado que pudo tener este conjunto retabístico, y en el que la disposición de las obras tiene una lectura ascendente, comenzando por el lateral izquierdo y acabando en la parte inferior del lateral derecho. Al margen de que esta fuera o no la disposición real de las obras, lo cierto es que el estudio coincide en presentar las pinturas de mayor tamaño en la parte inferior, coincidiendo con los cuadros que hoy están en el coro, y las de menor dimensión en la parte superior. Sin embargo, esa diferencia de tamaño se aprecia en la actualidad y es probable que esa disparidad sustancial no existiera cuando se ejecutó el proyecto, sino que responda a necesidades posteriores; es decir, una vez desmantelado el conjunto y se produjese la separación de las piezas habría que adecuarlas a nuevos espacios, lo cual quizá implicaría recortar parte de dos de los lienzos que componen este ciclo.

El primero de los temas representados de la vida de san Ignacio cronológicamente corresponde con la *Aparición de San Pedro Apóstol a San Ignacio de Loyola* (figura 1), un óleo sobre madera de gran tamaño (234 x 187.5 cm), firmado y rubricado por el autor con la siguiente leyenda en la parte inferior derecha: *Ioannes Rodriguez Suarez. Fat anno 1702*. La escena reproduce uno de los momentos decisivos en la vida del religioso: la noche anterior a la festividad de san Pedro

pinturas para el continente americano, puede consultarse un libro en el que varios autores se refieren a la iconografía de la orden de forma precisa y concluyente: VV. AA., *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla, Compañía de Jesús/Guadalquivir, 1990-1991.



Figura 1. Juan Rodríguez Juárez, *Aparición de San Pedro Apóstol a San Ignacio de Loyola*. Coro de la Catedral de Puebla.

y san Pablo, cuando san Ignacio se encontraba entre la vida y la muerte a consecuencia de la herida causada en el asedio a Pamplona, y se le apareció el Príncipe de los Apóstoles, de quien era muy devoto. A partir de ese instante comienza su recuperación, después de estar varios días convaleciente.⁹ Rodríguez Juárez ambienta la escena de manera correcta postrando a san Ignacio en la cama de una habitación acomodada, acompañado de los ropajes militares que manifiestan su cargo en el ejército. A los pies de la cama se le aparece, sobre una nube, un anciano Pedro con las llaves en la mano, mientras dos pequeños ángeles contemplan la escena desde la parte superior.

Destaca en el lienzo la realización de las figuras, cuyos rostros y gestos se plasman de mane-

⁹ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. II, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, p. 447.



Figura 1a. Valdés Leal, *San Pedro visita a San Ignacio*. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

ra realista. En la imagen del enfermo, esa capacidad se combina sabiamente con el naturalismo de los tejidos que lo envuelven, ricos en brocados y tratados con gran suavidad. Del mismo modo, el artista efectúa un buen trabajo en los paños que ornamentan la estancia, que caen de manera adecuada, así como en los pliegues que se forman en la capa de Pedro, resueltos de manera correcta. El aspecto menos logrado de la tabla lo advertimos en el precario escorzo que el artista emplea a la hora de disponer a san Ignacio en la cama, una profundidad que empequeñece en exceso la figura del protagonista. Por lo demás, es una obra cuyo conjunto apunta la extraordinaria formación del pintor, así como el conocimiento de otros trabajos de temáticas similares. Es necesario relacionar esta pintura con las imágenes extraídas de la *Vida del Beato Padre Ignacio de Loyola*, publicada en Roma en



Figura 2. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio entrega sus vestiduras a un mendigo*. Lateral de la puerta principal de la Catedral de Puebla.

1609, pues resulta evidente, pese a las variaciones propias del traslado de una fuente grabada al lienzo, que Rodríguez Juárez conocía esta serie de imágenes que narran la vida del fundador de la orden jesuita¹⁰ (figura 1a).

El siguiente episodio que representa el artista es el conocido como *San Ignacio entrega sus vestiduras a un mendigo* (figura 2), una de las dos

¹⁰ El pintor Valdés Leal hizo un interesante ciclo de pinturas que narran la vida del santo para la Casa de la Profesa de Sevilla y Lima, para el cual se basó en la obra de diversos grabadores, además de la *Vida del Beato Padre Ignacio de Loyola* publicada en Roma. El cuadro de Rodríguez Juárez pudo inspirarse en la estampa número 3 de esta *Vida del Beato...*, la cual el mismo Valdés Leal adecuó a sus exigencias.

pinturas que flanquean la puerta del atrio, y también una de las que, presumiblemente, ha sido retocada en cuanto a su tamaño original. La pintura reproduce uno de los pasajes más conocidos de la vida del jesuita, cuando se despoja de sus elegantes ropajes para dárselos a un pobre. Este acto coincide con el momento en que el devoto decide retirarse de la vida mundana para dedicarse plenamente a la espiritual. Ese instante es presentado por el artista con el mendigo en primer término, semidesnudo, mostrando un estudio anatómico correcto y bien desarrollado. En el lateral izquierdo aparece san Ignacio con los ropajes en la mano e inclinándose en actitud de entrega. El suceso transcurre en un interior suntuoso, ante la presencia discreta de la Virgen de Montserrat, que contempla la escena desde un segundo plano y a quien el santo visita para ofrecer sus votos de pobreza.

Aunque en este caso —y debido en parte a la inaccesibilidad de la pintura— no hayamos podido constatar la firma del autor en el lienzo, no cabe duda de que estamos ante un trabajo de Juan Rodríguez Juárez de extraordinario oficio, y que en los rasgos de los personajes recuerda la labor realizada por él en otros cuadros de los miembros de la orden que sí firma para el templo.

La entrega espiritual de san Ignacio lo lleva en varias ocasiones a viajar por el mundo. Italia será uno de los lugares que visite con mayor frecuencia, y donde le suceden diferentes episodios que han supuesto el enriquecimiento de la iconografía ignaciana. Uno de ellos es el que reproduce Juan Rodríguez Juárez, donde se relata la noche que el jesuita pasara en Venecia, titulado *San Ignacio duerme en la plaza de San Marcos* (figura 3). Junto con el cuadro anterior, éste también flanquea la puerta principal del templo. El artista elige el momento en que san Ignacio, después de haber llegado a Venecia, descansa durmiendo



Figura 3. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio duerme en la Plaza de San Marcos*. Lateral de la puerta principal de la Catedral de Puebla.

en la plaza de San Marcos y un senador, al enterarse de la hazaña, decide ir a buscarlo con uno de sus sirvientes para hospedarlo en su casa.¹¹ Por este motivo se ve a san Ignacio dormido en plena oscuridad, mientras el joven mayordomo se acerca al religioso iluminando la escena con una antorcha; en un segundo plano se encuentra el anciano consejero. Juan Rodríguez Juárez recurre a la formación claroscurota que predominó en la primera etapa de su carrera para realizar esta obra y presenta una escena en la que el

¹¹ Nuria Barahona, *op. cit.*, pp. 205-206.



Figura 4. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio en la visión de la Storta*. Coro de la Catedral de Puebla.

maravilloso contraste lumínico se convierte en protagonista; una luz que en especial se dirige hacia el joven sirviente, quien sin lugar a dudas es el mejor exponente del cuadro. Los tonos amarillos, azules y rojos que visten al senador y su mayordomo dan calidez a una escena en la que predominan los tonos oscuros que caracterizan a san Ignacio e inundan el lateral derecho del conjunto. Se trata de una pintura que había pasado inadvertida, pero muestra las grandes habilidades del artista en aspectos decisivos de su obra y permitirán —como veremos después— atribuirle otros trabajos del templo.

El último cuadro destinado al fundador de la orden jesuita será el que muestre uno de sus pasajes más importantes: *San Ignacio en la visión de la Storta* (figura 4). Comparte protagonismo en el lateral del coro, junto al lienzo que da inicio a este programa iconográfico; en esta ocasión el

óleo también está rubricado y fechado por el autor en el lado inferior derecho de la pintura: *Ioannes Rodriguez Xuarez. Fat anno 1702.*

El lienzo reproduce el momento en que san Ignacio sale de una capilla de la Storta —localidad cercana a Roma— y tiene una visión mística del Padre Eterno y su Hijo, quien se le aparece sobre una nube cargando la cruz.¹² El artista sitúa al jesuita en la parte inferior, vestido con la sotana negra que le caracteriza y fiel, como hasta ahora, a su aspecto físico original. En la parte superior, ocupando la mayor parte del lienzo, está Jesús vestido con la túnica azul y cargando la cruz. Detrás, un anciano Padre Eterno que con su vaporosa túnica roja logra dar cierta calidez a la obra, para la que el autor ha elegido una gama cromática basada en tonos fríos. Al fondo destacan las referencias arquitectónicas a las que alude el texto: la pequeña capilla a nuestra izquierda, y al fondo a la derecha la silueta de la ciudad eterna.

El autor resuelve de manera correcta la visión del santo y realiza una obra que subraya su habilidosa capacidad para caracterizar a sus personajes, los verdaderos protagonistas del suceso. Figuras bien proporcionadas, con acertados detalles en la elaboración de manos y pies, alejándose de la pastosidad con la que, según algunos autores, se identifican estas partes en el pincel de Rodríguez Juárez.¹³ Llama la atención el minucioso dibujo para trazar el perfil de la ciudad de Roma, lo que no ocurre con la capilla que

da nombre a la obra, con serios errores de perspectiva y donde la ingenuidad del trazo y la mala ubicación son latentes, contrastando sin remedio con las buenas maneras que Rodríguez Juárez apunta en el resto de la pintura.

En cuanto a los retablos dedicados a los principales santos de la orden jesuita, san Francisco de Borja y san Francisco Javier, el tiempo no fue tan perjudicial para ellos porque los cuadros no se dispersaron por el edificio, y aunque se haya desmantelado el retablo que los contenía no sólo permanecieron unidos, sino que se ubican en un lugar privilegiado del templo como es la Capilla de los Reyes. Analicemos primero el que fuera el altar destinado a san Francisco de Borja.

Las cuatro pinturas que narran pasajes de la vida de este santo se encuentran en el lado de la Epístola de la Capilla de los Reyes. Este ciclo ocupaba con anterioridad otro espacio en el templo, el de la ya desaparecida Capilla de San Ignacio de Loyola. En la Capilla de los Reyes también había un retablo previo dedicado a san Francisco de Sales, encargado por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz y compuesto por 16 cuadros que narraban pasajes de su vida, a los que Olivares consideró en su momento como pinturas de escaso mérito.¹⁴ Varios autores aluden en sus estudios al programa iconográfico inicialmente ubicado en el lugar en que hoy encontramos el ciclo jesuita y que, ante su ausencia en el templo, es evidente que las obras que compusieron este espacio salieron de la catedral para ornamentar otros templos de la ciudad; sin embargo, el paradero de las mismas es asunto de otro estudio.¹⁵

¹² Héctor H. Schenone, *op. cit.*, p. 459.

¹³ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, láminas 80 y 90. Estas imágenes se refieren al estudio exhaustivo de una mano y un pie en la obra de Juan Rodríguez Juárez. El autor del texto insiste en la poca minuciosidad con que el artista trabaja estas partes, para las que elige una pincelada pastosa que no define con exactitud los elementos que las componen, como es el caso de las uñas. Sin embargo, esta característica de su pincel se pierde en el caso que ahora nos ocupa, pues el pintor hace unas extremidades con lujo de detalle y perfectamente definidas, rompiendo así con su característica habitual.

¹⁴ Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico. 1874* (edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales), Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, 1987, p. 76.

¹⁵ Mucho cambiaron los programas iconográficos de los retablos colaterales de la Capilla de los Reyes. Ya ha sido publicado que, en tiempos de Palafox, se mandaron construir en

Respecto a las pinturas de san Francisco de Borja, es fundamental el esclarecedor artículo de Nuria Barahona, quien destaca la ausencia de ciclos grabados acerca de la vida de este santo jesuita en Nueva España. Las referencias artísticas a su persona siempre estaban en relación con san Ignacio, lo cual implica que Juan Rodríguez Juárez tuvo que inspirarse en las fuentes escritas para lograr una adecuada interpretación de los pasajes de la vida de san Francisco de Borja.

De los capítulos elegidos de su vida, difíciles de ordenar cronológicamente, destacamos uno de manera esencial, y con él que abrimos su programa pictórico: *San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel* (figura 5), que también cuenta con la firma y fecha del autor en el lateral derecho del lienzo: *Ioannes Rodriguez Xua-rez. Fat anno 1702*. Se trata de un óleo de tamaño considerable (248 x 120.8 centímetros) que reproduce acertadamente el famoso pasaje del encuentro entre el joven santo y la bella emperatriz de Portugal, ya fallecida. Francisco de Borja aparece acompañado de los alabarderos para velar el cuerpo de Isabel, esposa de su primo el emperador Carlos V. Supuestamente el religioso se enamoró de ella, y al ver su rostro desfigurado exclamó la famosa frase: "Nunca más he de servir a Señor que se me pueda morir".¹⁶ A partir de

estos espacios que escoltan al retablo principal dos ciclos iconográficos dedicados a san José y san Miguel, tradicionalmente vinculados a la ciudad de Puebla. Para ello, el obispo Palafox se inclinó por el trabajo de cinco pintores afamados en el ámbito local y a quienes contrató, el 26 de agosto de 1648, para ejecutar las obras ya convenidas. Los artistas fueron: Diego Borgraf, Pedro Chacón, Gaspar Conrado, Pedro Benavides y Pedro de Vergara. Todos estarían bajo la dirección del maestro de obras del propio obispo, Pedro García Ferrer. Estos datos, publicados en varias ocasiones, aparecen ordenadamente citados en el trabajo de Montserrat Galí Boadella, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Ayuntamiento de Alcorisa/Instituto de Estudios Turolenses/Diputación Provincial de Teruel/BUAP, 1996, pp. 168-171.

¹⁶ Héctor H. Schenone, *op. cit.*, vol. I, p. 402.



Figura 5. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco de Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

ese momento, Borja comienza a establecer vínculos más cercanos con los miembros de la Compañía hasta integrarse en ella definitivamente.

Rodríguez Juárez utiliza una composición centrípeta para interpretar el tema, con la cual logra el grado de intimidad y recogimiento que se requiere. El sentido de profundidad se consigue con un forzado escorzo en el féretro, que ocupa el centro de la escena, así como con la disposición de los personajes alrededor del mismo. El pintor acude a una gama de color reducida en la que predominan los tonos oscuros, sobre todo los negros, a los que únicamente alegran los teji-



Figura 6. Juan Rodríguez Juárez, *San Ignacio invita a San Francisco de Borja a entrar en la Compañía*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

dos blancos que envuelven a la emperatriz, también apreciables en los cuellos y puños de los presentes, además del intenso color rojizo de la madera del ataúd. La escena se ilumina desde el interior de la misma con un definido rayo de luz que surge del lateral superior derecho y se dirige exactamente hacia la figura del santo, quien ocupa el primer plano.

En la obra se muestran los rasgos característicos del pincel de Rodríguez Juárez, y donde destaca su buen hacer con la solidez que confiere a los personajes, de rostros realistas y naturales, tal y como se aprecia en la difunta, de aspecto páli-

do y boca entreabierta. Sobre los cabellos canosos de la emperatriz descansa la gran corona que enfatiza su linaje real y que la iconografía ignaciana atribuirá después a Francisco de Borja.¹⁷

La complejidad iconográfica de representar su vida se evidencia en el siguiente pasaje, que forma parte de este ciclo pictórico. *San Ignacio invita a san Francisco de Borja a entrar en la Compañía* (figura 6) es otro de los lienzos firmado por el autor —*Ioannes Rodríguez Xuarez. Fat anno 1702*— y que siempre ha presentado problemas a la hora de identificarlo de manera correcta. El instante representado interpreta un pasaje de la vida del santo antes de que fuera religioso, por lo que en el lienzo se da mayor importancia a la figura de san Ignacio. El fundador de la orden jesuita ocupa un lugar preferente en la obra, está dirigiéndose atentamente hacia el crucifijo dispuesto en el lateral izquierdo, lo que ha ocasionado la inclinación a incluirlo dentro de los pasajes propios de la vida de san Ignacio, en lugar de la de san Francisco de Borja.

Rodríguez Juárez recrea un momento en el que presenta al todavía duque de Gandía durante un viaje a Roma en compañía de su hijo, donde será recibido por el fundador de los jesuitas. Se trata de un momento íntimo, por ello a san Ignacio únicamente le siguen el duque, acompañado de su pequeño hijo y parte de su séquito, quienes entran a la habitación por la puerta del fondo.¹⁸

El ambiente de recogimiento en que se produce el encuentro entre ambos personajes es lo que Rodríguez Juárez capta a la hora de crear esta escena privada. La obra está resuelta de manera correcta. Destacamos en ella las virtu-

¹⁷ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸ La identificación correcta del tema ha sido posible gracias al artículo de Barahona, de gran precisión iconográfica, en tanto se trata de un pasaje escasamente interpretado y difícil de reconocer.



Figura 6a. Francisco de Zurbarán, *Circuncisión* (detalle). Museo de Grenoble.

des técnicas de su autor, centrado nuevamente en la caracterización de los personajes y el refinamiento de sus vestimentas. El hijo del duque de Gandía será una de las figuras más relevantes de la escena, estéticamente hablando, con algunos de los pajes ya analizados en otras obras del artista, y que se enlazan necesariamente con las creaciones de algunos pintores relevantes del barroco sevillano. Basta recordar el paje plasmado por Zurbarán para la obra titulada *Circuncisión* (1639) —hoy en el Museo de Pintura y Escultura de Grenoble— (figura 6a), y donde el ayudante de cámara porta una bandeja con una jarra y dirige el rostro hacia el espectador, pero el movimiento de las piernas, su lugar dentro de la escena e incluso algunos elementos de su ves-



Figura 6b. Hieronymus Wierix, *La circuncisión* (detalle). De la serie del padre Jerónimo Nadal, *Evangélicae Historiae Imaginis*, Amberes, 1597-1603.

timenta son muy similares al ejemplo angelopolitano. Veremos después cómo el recurso del paje dentro de la escena se torna constante en su obra (figura 6b).

La vida de san Francisco de Borja transcurre a través de episodios en los que comparte protagonismo con san Ignacio, como demuestra el siguiente cuadro, titulado *Encuentro de San Francisco de Borja con San Ignacio de Loyola* (figura 7), aunque algunos autores lo han denominado *San Ignacio lleva agua a la casa y se encuentra con el duque de Gandía*.¹⁹ Sin embargo, san Francisco conoció al religioso jesuita tras de enviudar a la edad de 32 años, y aquí el duque aparece siendo un niño. Barahona señala que se trata de un relato basado en una tradición oral, donde se narra que ambos personajes se conocieron cuando el fundador de la orden jesuita acababa de recoger agua y se encuentra casualmente con el duque de Gandía, quien daba un paseo a caballo. El artista se mantiene tan fiel a la narración del suceso que incluye al animal en la escena, junto

¹⁹ Eduardo Merlo Juárez et. al., *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, BUAP, 1991, p. 171.



Figura 7. Juan Rodríguez Juárez, *Encuentro de San Francisco de Borja con San Ignacio de Loyola*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.



Figura 8. Juan Rodríguez Juárez, *La bendición de San Ignacio a San Francisco de Borja*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

al duque. Todo es correcto a no ser por la edad que presenta Francisco de Borja, quien era demasiado niño para el encuentro real entre ambos personajes. Otro religioso aparece junto a Ignacio, y según Barahona puede tratarse del padre Fabro o de Araoz, ya que ambos acompañaban a Ignacio de Loyola cuando el duque de Gandía tomó contacto con la Compañía de Jesús.²⁰

Rodríguez Juárez resuelve la escena de manera equilibrada, casi simétrica, con dos zonas claramente diferenciadas incluso desde el punto de vista lumínico. La zona más iluminada corresponde al pequeño duque, al caballo y al paje. El segundo grupo lo forman los religiosos, dispuestos a la derecha del lienzo y vestidos con las sotanas negras de la orden, con las que se oscurece la escena. Los cuatro personajes se desenvuelven

²⁰ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 211.

ante un paisaje arquitectónico poco natural y carente de importancia para el desarrollo del suceso. Lo esencial para el artista es la ejecución de sus personajes y la puesta en escena, siempre correcta y bien dibujada. Rodríguez Juárez vuelve a sorprendernos con su habilidad minuciosa para crear la vestimenta que señala el alto linaje del joven. La alternancia de tonos rojos y azules con el blanco del caballo alegra de forma equilibrada la sobriedad que predomina en el resto de la escena.

La presencia de san Ignacio sigue siendo importante en el último cuadro de este ciclo, conocido como *La bendición de San Ignacio a San Francisco de Borja* (figura 8). La inaccesibilidad a la pieza no permite constatar la firma del autor, aunque sin duda esta pintura forma parte del ciclo ignaciano que realizara Rodríguez Juárez para la catedral angelopolitana en 1702.

Ese lienzo muestra el momento en el que Francisco de Borja abandona su cargo de duque, se viste definitivamente de religioso y recibe la bendición del fundador de la orden de los jesuitas para emprender su tarea misionera, encomienda que llegaría a convertirle en el promotor de las misiones en las Indias Occidentales. La pintura que recoge este pasaje nos muestra a san Ignacio de pie, vestido con su atuendo característico y dirigiéndose a Francisco de Borja, a quien da la bendición en presencia de un tercer religioso. La escena transcurre en un espacio íntimo donde destacan detalles como el mantel verduoso, que supone una nota de color ante la oscuridad que predomina en la obra. En esta ocasión la pintura que realiza Rodríguez Juárez se muestra más discreta en ornamentación que otras obras del programa, pero se mantiene fiel a su dibujo correcto y a la buena caracterización de los personajes.

El último altar dedicado a la iconografía ignaciana dentro de la catedral de Puebla es el dedicado a san Francisco Javier. Estas cuatro pinturas se disponen actualmente en el lado del Evangelio de la Capilla de los Reyes, justo en el mismo espacio antes dedicado a la mística española santa Teresa de Ávila, en una temática estructurada a través de 16 cuadros de calidad cuestionable.²¹ En cualquier caso, como ocurre con el resto de las obras expuestas en la actual Capilla de los Reyes, el análisis y estudio de las mismas es objeto de otro trabajo que no debe desligarnos de nuestro objetivo principal, ahora centrado en la contribución que hace Juan Rodríguez Juárez al programa pictórico de la catedral poblana. Así, el conjunto que nuestro

²¹ Autores como Manzo consideraban que estas pinturas habían salido del pincel de Villalobos; José Manzo, *La Catedral de Puebla*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, 1995, p. 16.

artista dedica a san Francisco Javier se compone de cuatro obras, de las que al menos dos están rubricadas por él.

Para elaborar este ciclo Rodríguez Juárez pudo haber trabajado directamente con los modelos grabados —que existían ya en la época colonial— en los que se narraban las hazañas de san Francisco Javier, y se manifestaba su estrecha relación con san Ignacio, lo cual explica que a menudo se interpretaran conjuntamente. Esta colección de estampas se conserva actualmente en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús, ubicado en la provincia de México.²²

Comencemos el estudio de este ciclo con una obra que ha suscitado dificultades de interpretación por su escasa difusión en los ciclos iconográficos. El tema es *San Francisco Javier convierte a un soldado* (figura 9), y según las series pictóricas conservadas en América Latina sobre la vida del santo, representa uno de los episodios más difíciles de ubicar desde el punto de vista cronológico; la propia Barahona lo titula *Renuncia de Francisco Xavier a las cosas mundanas*, haciendo una descripción de la obra centrada en el cargo de profesor que tenía el religioso antes de dedicarse a la vida espiritual de manera plena.²³ Sin embargo, el lienzo, que como otros de la serie presenta la firma del artista en el ángulo inferior derecho,²⁴ nos muestra a Francisco Javier durante su misión evangelizadora, cuando coincide con un soldado al que encuentra derrotado

²² Barahona habla de esta colección de grabados jesuitas, aunque en ningún momento los pone en relación directa con las pinturas catedralicias. En cualquier caso, resulta interesante saber que para las representaciones de san Francisco Javier sí había en Nueva España una serie grabada que sirviera de inspiración a los artistas que representarían pasajes de la vida del religioso.

²³ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 208.

²⁴ El autor presenta la misma leyenda en esta pintura que en todas las rubricadas para la serie: *Ioannes Rodriguez X Suarez. Fat anno 1702.*



Figura 9. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier convierte a un soldado*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

74 |

en el suelo por rechazar la cruz, e inundado de gracia el militar se arrepiente de todos sus pecados. Contento por la conversión, Francisco Javier se retira a un bosque y se aplica una cruel disciplina como satisfacción por las culpas del penitente.²⁵ Éste es, precisamente, el momento elegido por el autor.

Francisco Javier y el soldado se postran ante la cruz, inmersos en un fondo boscoso en el que se realza el cuerpo semidesnudo del santo, con las disciplinas en su mano derecha, ante la atenta mirada del soldado elegantemente vestido, y que comienza a despojarse de su atuendo. La riqueza en los tejidos y accesorios del soldado es la que a menudo ha confundido a los investigadores, haciéndoles creer que se trata, como decíamos, de la renuncia de *Francisco Javier a las*

vanidades del mundo, puesto que representa uno de los episodios más reconocidos de su vida.

Amén de las dificultades iconográficas, se observa que en la pintura convergen características propias de los primeros años de Rodríguez Juárez —cuando empleaba la técnica del claroscuro para iluminar sus escenas— con la presencia de recursos posteriores, como la suavidad que confiere a los rostros y el cuidado en las expresiones de los personajes, algo heredado del estilo “murillesco” que se vive en la Nueva España a principios del siglo XVIII y que el artista asimila con prontitud, pues el lienzo data de 1702.

Uno de los grandes logros y aportaciones de san Francisco Javier a la orden jesuita será el resultado de sus misiones en tierras orientales. De estas experiencias se derivan temas característicos de su vida, como el de *San Francisco Javier cruzando las aguas* (figura 10), un pasaje derivado del mandato del rey Juan de Portugal, que en la década de 1540 envía a Francisco Javier a la India portuguesa con el fin de evangelizarla. El lienzo representa una escena de esta misión, que coincide con uno de los pasajes más conocidos de la vida del santo: cuando se dispone a cruzar un río sobre una tabla de madera mientras es perseguido y atacado por la tribu de los *bagadas* del norte, quienes habían bajado a Travancor con la intención de matar a los indígenas o llevárselos como esclavos.²⁶ Rodríguez Juárez elige el momento culminante del suceso y presenta al jesuita recibiendo el agravio de tres nativos que lo amenazan con piedras, para lo cual recurre a una escena de composición simple basada en dos planos. En el primero se muestra al santo sobre el agua, ocupando toda la parte izquierda del cuadro; en el segundo plano, a la derecha, se presenta el resto de los personajes. Será en ellos en quienes se centre el artista, que

²⁵ Héctor H. Schenone, *op. cit.*, vol. I, p. 413.

²⁶ *Ibidem*, p. 414.



Figura 10. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier cruzando las aguas*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.



Figura 11. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier venciendo el mal*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

nuevamente deja a un lado el interés por un paisaje que pueda distraer la atención del observador. San Francisco Javier se muestra victorioso, alzando la cruz y pasivo ante el ataque de los nativos. Su semblante sereno contrasta con el agitado movimiento de su atuendo. Resulta interesante la caracterización de los nativos, cuyos rasgos veraces y expresivos manifiestan la agresividad del acto, lo que unido al correcto estudio anatómico de cada uno de ellos vuelve a recordar la capacidad de caracterización y realidad con la que este artista trabaja los personajes de sus obras.

Lo mismo ocurre en la penúltima pintura de este ciclo, *San Francisco Javier venciendo el mal* (figura 11), otro de los lienzos firmados con la mis-

ma leyenda: *Ioannes Rodriguez Xuárez. Fat anno 1702*, y en el que resalta el marcado sentido espiritual que identifica al santo jesuita. En su vocación de misionero san Francisco Javier se presenta con atuendo peregrino en una composición de fondo irreal, donde lo más relevante es la firmeza del religioso ante un nutrido grupo de ídolos y demonios, a los que vence con la fuerza de la cruz. Rodríguez Juárez utiliza colores pardos para el primer plano y más fríos para el segundo, creando un contraste de luz que realza el gran dinamismo del lateral derecho y el marcado carácter devocional de la escena.

Esta gran dosis de espiritualidad también se presenta en el último de los lienzos, titulado *San*



Figura 12. Juan Rodríguez Juárez, *San Francisco Javier en el sueño de las cruces*. Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla.

76 |

Francisco Javier en el sueño de las cruces (figura 12) —sin firma visible—,²⁷ donde el artista recrea uno de los pasajes habituales de la vida del religioso y que más veces ha sido interpretado en el Nuevo Mundo: el instante en que el santo se despierta a media noche, en un hospital de Roma, soñando con diversas cruces que lo rodean, pero jamás le pesan por el enorme amor que siente por Dios.²⁸ La presencia de otro personaje en la escena ha llevado a error a especialistas como Barahona, quien ha titulado el lienzo *Francisco Javier sosteniendo a un pagano enfermo*,²⁹ precisamente por su gran condición de “enfermero de cuerpos y almas” que señala la autora.

²⁷ Es posible que la obra contenga la rúbrica del autor en el ángulo inferior derecho del lienzo. Sin embargo, la gran altura a la que se encuentra la pintura no ha permitido verificarlo, ni tampoco apreciarlo por otros medios debido a los brillos que presenta el lienzo. De todos modos, no existe duda con respecto al autor.

²⁸ Héctor H. Schenone, *op. cit.*, vol. I, p. 411.

²⁹ Nuria Barahona, *op. cit.*, p. 209.

Rodríguez Juárez resuelve la escena en un ambiente sombrío, donde nuevamente predominan los tonos pardos, una sencillez compositiva, e incluso temática, que no limitan la capacidad realista y el buen dibujo del autor, aunque también presenta ciertas incorrecciones anatómicas como el brazo derecho del religioso, cuya mano apunta la intervención de un segundo artista, posiblemente alguno de los ayudantes del maestro.

La obra atribuida

Fuera del ciclo jesuita, hasta la fecha no se habían considerado formalmente como suyas otras obras de las que componen el amplio acervo pictórico de la catedral poblana. Sin embargo, después de la investigación realizada en nuestra tesis doctoral,³⁰ enfocada precisamente en la pintura de la catedral de Puebla, advertimos que la huella de Juan Rodríguez Juárez se encuentra plasmada en otras obras de notoria calidad. Se trata de un total de cinco lienzos correspondientes a distintos programas iconográficos, aunque cuatro de ellos se relacionan entre sí en grupos de dos, quedando un solo cuadro de manera aislada. Se trata de los cuadros dispuestos en los laterales del coro, conocidos como *La aparición de la Virgen de la Merced* y *El milagro de Santa Leocadia*; otros dos están situados en estancias privadas del templo, en la antecámara de la sala capitular, y representan la *Comunión de San Estanislao Kostka* y la *Comunión de San Luis Gonzaga*; por último, el cuadro independiente dedicado a *San Sebastián*, que decora el lateral de la Capilla de las Reliquias, en el lado de la Epístola. Así, comencemos el análisis por las pinturas situadas en el coro, y que nosotros atribuimos a Juan Rodríguez Juárez.

³⁰ María Isabel Fraile Martín, *La pintura en la Catedral de Puebla de los Ángeles (México)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008.



Figura 13. [Atribuido a] Juan Rodríguez Juárez, *La aparición de la Virgen de la Merced*. Coro de la Catedral de Puebla.

La primera de estas obras, *La aparición de la Virgen de la Merced*³¹ (figura 13), es un lienzo de gran tamaño (313 x 216.8 cm) y en buenas condiciones técnicas y compositivas, lo cual nos hace relacionarlo con la producción de Rodríguez Juárez. Para algunos autores que han trabajado el acervo catedralicio se trata de una obra anónima; así, José Manzo la vincula directamente al ámbito de Juan Rodríguez Juárez, en tanto otros, tal vez haciéndose eco de la valoración de Manzo, van

³¹ Trens señala como uno de los pasajes más representados de la Virgen de la Merced aquel que recuerda la aparición que hizo la noche del 2 de agosto de 1218 a san Pedro Nolasco, san Raimundo de Peñafort y el rey Jaime I el Conquistador. Debido a que son tres las figuras masculinas en esta obra, nos animaríamos a pensar que el tema narrado por Trens es el interpretado aquí. Desgraciadamente, los personajes de este lienzo no se identifican exactamente con la iconografía que distingue a los tres señalados. No obstante, para nosotros tiene más lógica la relación de personajes que arroja Trens que la titulación dada al cuadro por otros autores; Manuel Trens, María. *Iconografía de la virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 322.

más allá y se atreven a datarla en el año 1702, por ser la fecha que aparece en los cuadros de temática jesuita recién analizados y que fueran realizados para el templo por nuestro artista.³² Hasta la fecha no se ha encontrado la firma para avalar este trabajo, ni el documento que consigne la contratación de la obra; sin embargo, el trazo que presentan las figuras, sobre todo los rasgos de los rostros masculinos, recuerdan con exactitud los perfiles característicos en los personajes analizados en otras obras del autor. Hemos podido apreciar en la obra rubricada por el autor cómo la precisión gestual de los personajes y la tendencia a disponerlos con un perfil característico es una constante en su producción, siendo uno de los elementos que llama la atención entre los personajes de esta obra y otros protagonistas utilizados por el pintor.

En este cuadro, que atribuimos a su pincel, se aprecia la similitud entre la figura del monarca, uno de los intérpretes del lienzo, con la del propio duque de Gandía que aparecía en otro de los cuadros en este espacio de la catedral. Las particularidades que muestran ambos figurantes remiten a un mismo pincel: la labor de un autor que asemeja notoriamente el trazo de sus personajes, donde muestra un estilo propio, definido y fácil de reconocer como una de las constantes distintivas de su obra. La puesta en escena del monarca y su gestualidad inconfundible hacen evidente a nuestro entender la intervención de un mismo artífice: Juan Rodríguez Juárez (véase la figura 6). No sería extraño, por otro lado, que el artista hubiera utilizado un mismo imaginario que le sirviera de inspiración y del que pudiera extraer gran parte de los figurantes en las composiciones que vino a realizar a Puebla, lo cual explicaría la gran similitud que presentan los personajes. Del mismo modo, la facilidad técnica con la que mantiene una zona

³² Eduardo Merlo Juárez *et al.*, *op. cit.*, p. 139.

especialmente alumbrada —coincidente aquí con la imagen de la Virgen de la Merced— en contraste con otra más sombría, ocupada por los tres personajes masculinos, es otro de sus recursos habituales surgido desde su etapa inicial, y que reitera hábil y continuamente a lo largo de su carrera.

La composición empleada por el autor para representar el tema de *La aparición de la Virgen de la Merced* resulta sencilla: la virgen aparece vestida completamente de blanco, como corresponde a su advocación, está sujetando al niño y se encuentra en lo alto, en el punto superior de una estructura que evoca el sentido piramidal de la escena; una pirámide que encuentra base en los dos grandes ángeles dispuestos en cada extremo y sirven para unir las dos partes en que se divide el cuadro. En la zona inferior encontramos a los tres personajes masculinos: el rey se sitúa en el extremo derecho, arrodillado para dirigir su mirada a la virgen, y elegantemente vestido como corresponde a su poder real. Frente al monarca, otro de los personajes masculinos que contempla la escena, y entre ambos Raimundo de Peñafort, que en lugar de vestir su hábito dominico porta el traje coral de los canónigos, el que normalmente se emplea cuando se trata el tema de la aparición de la Virgen de la Merced.³³ Este hecho ha dificultado su identificación porque el personaje aparece sin sus atributos característicos —como son la llave de oro o el libro de los *Decretales* que le mandó recopilar el Papa en el siglo XIII—,³⁴ y tan sólo el birrete doctoral dispuesto ante él nos recuerda su faceta erudita.

Amén de las cuestiones iconográficas, el autor pone gran atención a los detalles de la escena y realiza en conjunto una composición equilibrada y digna, propia de un artista de gran calidad que no ofrece desproporciones ni errores de perspec-

tiva. Lo mejor para nosotros radica no sólo en la imagen mariana, trabajada con gran delicadeza, sino en la elaboración de los ángeles laterales, perfectamente suspendidos en el aire, dispuestos de manera muy natural y envueltos en ropajes tratados de forma airosa, lo cual hace recordar un marcado estilo barroco todavía presente entrado el siglo XVIII.

Por otro lado, la composición repite los esquemas empleados por José de Ibarra en las obras conservadas en esta zona del coro catedralicio.³⁵ Claro que, si hemos de mantener nuestra atribución de este cuadro a los pinceles de Juan Rodríguez Juárez, será Ibarra quien imite la composición de aquél, pues los cuadros firmados por el pintor natural de Jalisco datan de 1732 y Rodríguez Juárez muere cuatro años antes, en 1728.

La otra gran obra que ornamenta este espacio es *El milagro de Santa Leocadia* (figura 14), un lienzo de proporciones similares al anterior y en el que se interpreta un tema de gran espiritualidad dentro de la hagiografía cristiana. Se trata del pasaje en el que santa Leocadia sale del sepulcro para reivindicar la virginidad de María, tal y como se narra detalladamente en la cartela de la parte inferior del cuadro. Este tema, al igual que el anterior, es de profunda tradición española y, por ello, muy representado en el entorno de Toledo, donde santa Leocadia es la patrona mayor. Es

³⁵ Recordemos que el coro de la catedral poblana contiene ocho pinturas en el exterior de sus lados mayores. En el lado de la Epístola se hallan las dos mencionadas de san Ignacio de Loyola, rubricadas por Juan Rodríguez Juárez y que forman parte del desmembrado programa jesuita. En este mismo espacio se encuentran otras dos pinturas vinculadas con los canónigos de la catedral y que están firmadas por José de Ibarra. En el lado del Evangelio, otras dos pinturas de Ibarra complementan a las anteriores y, en el lado opuesto a las pinturas ignacianas que mencionábamos están colocados los dos cuadros de fuerte tradición española que nosotros consideramos de Juan Rodríguez Juárez. En definitiva, la decoración de este importante espacio es compartida por dos de los grandes pintores de ese momento: Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra.

³³ Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950, p. 235.

³⁴ *Idem*.



Figura 14. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *El milagro de Santa Leocadia*. Coro de la Catedral de Puebla.

curioso que en ambos cuadros ubicados en el coro y para nosotros obras de Juan Rodríguez Juárez, el tema dominante vincule la iconografía con la tradición española. Sería interesante encontrar la carta de contratación de estas obras, en la que probablemente se vincularía el contrato de las mismas con un cliente de origen español, quien querría ver en el templo mayor poblano las imágenes religiosas más significativas de la tradición peninsular. Este sería el motivo para explicar la coincidencia de que la iconografía representada en ambos cuadros aluda a devociones marcadamente españolas, una localizada en Cataluña y otra en Toledo. No obstante, muchas de esas devociones fueron acogidas con gran fervor en Nueva España, donde la población no tardó en hacerlas suyas y sugerir la presencia de las imágenes respectivas en los templos. La espiritualidad se ma-

nifestaba a través de estas imágenes pintadas o esculpidas, que empezaban a formar parte de la vida cotidiana de estos espacios, y una prueba de ello son estos dos cuadros dispuestos en el coro.

Pero volviendo a la interpretación del cuadro de santa Leocadia, es evidente que la escena transcurre en el interior de un templo, donde un nutrido grupo de personas asiste a la Eucaristía. Las figuras se dirigen hacia la derecha, donde está el sepulcro de la santa, del que sale ayudada por un ángel. San Ildefonso se arrodilla ante ella y se dispone a cortar parte de su velo con un cuchillo, lo cual caracteriza el encuentro entre ambos personajes.³⁶ El santo queda escoltado por varios acólitos que portan velas e incensarios, admirados ante el hecho. Detrás del santo aparece un distinguido cortejo presidido por el rey Recesvinto. Acompañan a esta comitiva varios personajes que se disponen a penetrar en la habitación por el lado izquierdo; junto a ellos hay un altar vestido de rojo sobre el que se aparece la Virgen María, acompañada de ángeles y portando una vara de azucenas. Santa Leocadia señala con su dedo a la virgen, para sorpresa de los presentes. Ambas visten los mismos tonos rojos y azules, que dominan cromáticamente la escena.

La traza compositiva se resuelve de manera acertada a través de diferentes planos. En esta ocasión la luz es más homogénea y la paleta cromática es rica y contrastada, con un predominio de tonos rojos y azules que se matiza con los dorados. La huella de Juan Rodríguez Juárez se aprecia en la disposición de los personajes, de nuevo acentuados en los perfiles de las figuras masculinas, que acusan rasgos marcados. Lo cuidadoso de su pincel se manifiesta en la riqueza de los detalles a través de los tejidos, como el extraordinario trabajo que muestra la famosa casu-

³⁶ Héctor H. Schenone, *op. cit.* vol. II, p. 543.

lla de san Ildelfonso. Centramos también nuestra atención en las figuras de los acólitos, estos personajes pequeños que ya habíamos apreciado en otras obras del autor y cuyo desenvolvimiento en esta escena nos remite necesariamente a personajes similares de otras pinturas ya analizadas y que sí son obra de nuestro artista.

Por otra parte, para nosotros es de gran importancia el análisis de los dos cuadros siguientes, ubicados en las estancias privadas del templo y que, casualmente, interpretan pasajes de los dos santos jesuitas más jóvenes, san Estanislao Kostka y san Luis Gonzaga. Son dos lienzos de gran formato (195 x 161.5 cm), mas por su ubicación a menudo han pasado desapercibidos para algunos investigadores; sin embargo, por la notoriedad del trabajo que presentan, seguramente formaron parte de un programa iconográfico más relevante para la decoración del templo. Su presencia subraya la gran importancia de los jesuitas en territorio novohispano, pues sin duda es relevante que el conjunto de estos lienzos de temática jesuita se convierta en la más amplia serie iconográfica de órdenes religiosas en el interior de la catedral poblana, hecho que reafirma su importancia, además de saber que la mayoría de estas obras están realizadas por el pintor en que centramos este estudio.³⁷

La comunión de san Estanislao Kostka (figura 15) nos muestra al jesuita polaco en uno de los pasajes más populares de su vida, al momento de recibir la comunión de manos de un ángel. Aparece vestido sobriamente con el atuendo de la orden y arrodillado en el suelo, donde se encuentra el lirio que lo distingue y el birrete para denotar su labor erudita. Frente a él figura

³⁷ Además de la colección pictórica de iconografía ignaciana que ponemos en relación con Juan Rodríguez Juárez, el templo conserva otras pinturas destinadas a los jóvenes de la orden, posteriores a las que analizamos ahora y firmadas por el artista poblano José Manzo y Jaramillo.



Figura 15. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *La comunión de San Estanislao Kostka*. Antesala de la Sala Capitular. Catedral de Puebla.

un elenco de personajes celestes, vestidos con el esplendor que caracteriza a los ángeles del barroco novohispano. Uno de ellos ofrece la comunión, mientras otro sujeta la delicada copa de cristal. En un plano más próximo al observador aparece una joven y bella santa Bárbara, quien lleva su torre en una mano y la palma del martirio en la otra; ésta es una imagen femenina que no debe faltar en el relato de este pasaje, pues a ella invocó el santo cuando padecía tuberculosis y quería recibir el Santo Sacramento.³⁸ En el ángulo superior derecho, la Virgen María y el niño contemplan la escena. El artista recrea un ambiente rico no sólo en detalles —como es

³⁸ Héctor H. Schenone, *op. cit.* vol. I, p. 303.

su costumbre—, sino además en materia de iconografía, siendo relevante el uso de una gama cromática amplia y alegre para realzar el suceso y dar vida a los personajes celestes.

Una atribución más formal de esta pintura la relacionaba con un afamado pintor poblano, Juan Tinoco Rodríguez, con cuyo trabajo esta obra pudiera presentar ciertas similitudes. Por ejemplo, el uso de una viva gama cromática como la señalada, y que constituye los tonos característicos del pintor del barroco poblano por excelencia. También las formas redondeadas que presentan las alas de los ángeles llevaron a especialistas en la obra del artista poblano, como Fernando Rodríguez Miaja, a considerarla una creación del artista poblano.³⁹ Sin embargo, en Juan Tinoco son habituales los efectos desiguales en la calidad final de sus obras, y precisamente esta pureza pictórica del lienzo recién descrito nos aleja de la autoría de Tinoco, casi siempre menos brillante en sus acabados.

El aspecto global del cuadro nos remite a un artista que cuida el dibujo, realiza una acertada puesta en escena y presta especial atención a los detalles y elementos secundarios. Esta minuciosidad, por otro lado, sí es una característica habitual en la producción de Juan Rodríguez Juárez, a quien no dudamos en atribuir el trabajo. Sin embargo, la tentativa de alejarnos de los pinceles de Tinoco al estudiar estas dos pinturas quedó confirmada con base en el estudio de la segunda de ellas, *La comunión de San Luis Gonzaga* (figura 16), donde es fácil advertir que se trata del mismo

³⁹ Fernando E. Rodríguez Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, pp. 176-177. Para las obras conservadas de este artista en el interior del templo, véase María Isabel Fraile Martín, "Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla", en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 326-334.



Figura 16. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *La comunión de San Luis Gonzaga*. Antesala de la Sala Capitular. Catedral de Puebla.

artista que en el lienzo anterior, pues utiliza similares composiciones y la misma vertiente temática para envolver a los personajes, dota a las pinturas de un mismo tamaño y además recurre a determinados elementos ya utilizados en el caso anterior. La perfección técnica y rigor iconográfico de esta obra han llevado a diferentes especialistas a considerarla una obra de Juan Correa, aunque su temprana muerte (1716) lo aleja por completo de la autoría.⁴⁰ Sin embargo, las atribuciones más

⁴⁰ Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera, *Catálogo nacional de monumentos históricos muebles: Catedral de Puebla*, Puebla, INAH/Gobierno de Estado de Puebla, 1988, p. 428, cuyos autores consideran que es una obra de gran calidad y la atribuyen al artista Juan Correa. Pese a los datos que aportamos para no compartir dicha atribución, resulta

conocidas aún vinculan esta obra con el poblano Juan Tinoco; algo difícil de sostener si tenemos en cuenta que este artista murió en 1703, y que la iconografía relativa a san Luis Gonzaga se extiende contundentemente hasta mediados del siglo XVIII, además de que la canonización del beato jesuita se produce hasta 1726, por lo cual es inviable que la obra fuese pintada por Tinoco.

Se trata sin duda de un artista más tardío, al quien que bien podría ser Juan Rodríguez Juárez pese a lo ajustado de las fechas, ya que nuestro artista muere poco después de la canonización del fraile jesuita. No obstante, sostenemos nuestra atribución con base en los personajes de la escena: un grupo de rostros masculinos representados con ese perfil característico tan contundente y apreciable en todas las obras analizadas del autor. Estos personajes muestran rasgos muy similares a los protagonistas de sus otras obras, adultos en compañía de pajes o acólitos, donde el trabajo es minucioso, igual que los sirvientes ya estudiados en el ciclo jesuita que destaca la participación de nuestro artista en el templo.

Esta pieza que ahora asociamos a su pincel muestra la escena en una pequeña estancia que acoge a multitud de personajes. San Luis aparece arrodillado recibiendo la comunión de manos del sacerdote, mientras contemplan la escena desde lo alto la Virgen María y san Ignacio de Loyola, quien observa con orgullo el evento. Rodean a los protagonistas otros personajes como el acólito del lado derecho, de espaldas al espectador y posando de perfil, con una bandeja en la mano que lleva la corona del marquesado de Castiglione, título nobiliario al que el jesuita renuncia para convertirse en religioso.⁴¹

interesante la relación de este lienzo con un gran artista del que hasta la fecha no se han encontrado obras en el interior de la catedral poblana.

⁴¹ Para la historia del santo y los temas de su vida que más

El acólito adopta una posición muy concreta, y su lugar dentro de la escena nos lleva a pensar en una fuente grabada. Conviene recordar que los atributos que estos niños portan en sus bandejas se relacionan íntimamente con el protagonista y el pasaje de su vida que se representa en el cuadro, y en ese aspecto en nada se parece a otros niños que hemos estudiado. Sin embargo, ya vimos cómo Rodríguez Juárez utiliza a este paje en otras de sus obras, lo que evidencia el amplio uso de recursos aplicados y el conocimiento de fuentes grabadas. Como dijimos al estudiar la pintura *San Ignacio invitando a San Francisco de Borja a entrar en la compañía*, los pajes utilizados por Rodríguez Juárez guardan similitud con los de ciertas obras de Francisco de Zurbarán y, a su vez, las de éste fueron inspiradas por el grabado de Hieronymus Wierix sobre *La circuncisión*, y que volvemos a resaltar como posible antecedente de la pintura que nos ocupa.⁴² Es evidente que Rodríguez Juárez conocía algunas de estas imágenes, ya que utilizó el recurso del paje en varios cuadros que firma para la catedral poblana, y la similitud estilística entre ellos representa un factor fundamental para atribuirle a Rodríguez Juárez la autoría de los dos lienzos.

Para terminar esta valoración pictórica de Juan Rodríguez Juárez en la catedral poblana analizamos un lienzo de tema sencillo y grandes dosis de naturalismo como el *San Sebastián* (figura 17), un bello cuadro del que se ha escrito bastante por una posible relación con su homónimo

han trascendido en la pintura colonial, véase Héctor H. Schenone, *op cit*, vol. II, pp. 554-557.

⁴² Las obras correspondientes a Hieronymus Wierix y Francisco de Zurbarán pueden encontrarse en numerosos lugares, mas destacamos el texto de Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 51.



Figura 17. (Atribuido a) Juan Rodríguez Juárez, *San Sebastián*. Capilla de las Reliquias. Catedral de Puebla.

en la Catedral Metropolitana.⁴³ Se trata del único cuadro dedicado al militar romano en el interior de la catedral, pese a que la tradición artística ha disfrutado de representarlo en numerosas ocasiones debido a sus virtudes físicas. La escena más representada por artistas de ambos lados

⁴³ La tradición ha evaluado que esta obra fue realizada por Sumaya, una de las pocas artistas femeninas de la cultura novohispana, considerada como la esposa del artista español Baltasar Echave Orío, primer miembro de otra importante dinastía de pintores novohispanos. Aun cuando se habla de ella en varios libros, su nombre está más vinculado a la leyenda, pues hay quien asegura que ni siquiera existió. La obra que se le atribuye carece de firma, y en caso de haber sido ejecutada por Zumaya, estaríamos ante un cuadro del siglo XVI, lo cual no corresponde con la estética de este lienzo, con fuertes contrastes lumínicos que evidencian una hechura posterior. Nos adherimos a lo que se ha dicho de esta obra, mas consideramos que fue realizada en una fecha posterior a la que vivió Baltasar Echave Orío, quien, por cierto, era natural de la localidad vasca de Zumaya, lo que explica claramente para nosotros la equivocación con el nombre de la supuesta pintora.

del Atlántico es precisamente cuando es asaetado y muestra su bello cuerpo casi desnudo, con la cabeza dirigida hacia el cielo. Situado en un espacio abierto, la línea de horizonte se perfila más bien baja para atraer la atención hacia el mártir, quien luce el cuerpo de un joven atleta, perfectamente formado y ajeno al dolor del martirio. El artista centra la luz en el cuerpo, especialmente en el paño, para destacar al santo del oscuro anochecer utilizado como fondo.

A la perfección técnica y anatómica, fácilmente apreciables, se añade el vínculo histórico de esta pintura con la ubicada en el Altar del Perdón de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México,⁴⁴ un bello *San Sebastián* destruido en el incendio de 1967. Siempre se ha considerado que el cuadro metropolitano sirvió de modelo para hacer el de la catedral de Puebla, y que seguramente éste fue una obra del siglo XVIII que diversos especialistas han querido relacionar con Juan Rodríguez Juárez.⁴⁵ En función de lo señalado por otros autores, el buen hacer del cuadro no relaciona esta obra con el trabajo de Rodríguez Juárez, el codiciado pintor que a principios del siglo XVIII se traslada a Puebla para llevar a cabo múltiples encargos jesuitas en la catedral, siendo bastante probable que aprovechara esta contratación para realizar otros lienzos que terminarían enriqueciendo el patrimonio pictórico del templo.

No obstante, las 17 pinturas que presentamos

⁴⁴ Sobre el *San Sebastián* de la ciudad de México Justino Fernández escribió un interesante artículo que fragmenta la pintura desde el punto de vista compositivo, analizando los ejes estructurales y las líneas que rigen la obra. Debido a que el cuadro de la Catedral de Puebla es muy parecido al de la Catedral Metropolitana formalmente hablando, recomendamos la lectura de este artículo: Justino Fernández, "Composiciones barrocas de dos pinturas en el Altar del Perdón", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 35, 1966, pp. 41-43.

⁴⁵ José Manzo y Jaramillo, *op. cit.*, pp. 21- 22.

en este artículo como obras de Juan Rodríguez Juárez, difícilmente pudieron ser realizadas todas ellas en el transcurso de los 12 meses de 1702, única fecha registrada hasta ahora en los cuadros firmados por el artista para la catedral poblana. Amén de su alto nivel artístico —y de la presión a que eran sometidos a menudo los artistas para la ejecución de los encargos—, resulta difícil pensar que en tan sólo 12 meses ejecutara estas 17 piezas, sobre todo si consideramos que con excepción del cuadro dedicado a san Sebastián, que es de medianas proporciones, las otras

16 obras analizadas presentan un tamaño considerable, lo que retardaría la conclusión de cada una de ellas. Es probable que al residir en la ciudad de México el artista visitara Puebla de manera asidua, y que después de su encargo central y prioritario —que sin duda fue la elaboración del programa jesuita—, destinara tiempo para realizar otros lienzos, como es el caso de estas cinco piezas dispersas por el templo, mismas que con base en lo aquí analizado, no dudamos en relacionar con el oficio de este gran artista, Juan Rodríguez Juárez.

