

MONTSERRAT GALÍ

**Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y  
otros artífices al servicio de Juan de Palafox.**



JUAN DE PALAFOX Y EL ARTE.  
PINTORES, ARQUITECTOS Y OTROS ARTÍFICES AL SERVICIO  
DE JUAN DE PALAFOX

Montserrat Galí Boadella  
Universidad Autónoma de Puebla

Otra consideración me ha parecido siempre muy fuerte para convencer a los obstinados o consolar a los afligidos; y es la que resulta de la Santa adoración de las Imágenes, tan justamente aplaudida y egercitada de los Fieles, contra el errado sentir de los pérfidos Hereges (...)

Juan de Palafox y Mendoza, *Las Luces de la Fe en la Iglesia*, cap. XV

Una de las facetas más atractivas de Juan de Palafox la constituye su relación con el arte. La complejidad y profundidad de su personalidad se revela aquí también, ya que Palafox no se limitó a ser un comitente de obras, como correspondía a un personaje de su rango, sino que fue un conocer profundo y refinado, al tanto de las novedades de su época. Por otra parte desde el principio de su carrera política y religiosa entendió que el arte no sólo es un mediador entre el hombre y la Divinidad sino que simultáneamente confirma el rango de quien lo promueve y cumple una función simbólica en el marco de la cosa pública.

A lo largo de las distintas etapas de su vida, a través de sus escritos y en su relación con los artistas que para él trabajaron, podemos reconocer los distintos niveles y matices de su interés por el arte. En primer lugar están aquellas obras encargadas en España destinadas a marcar el rango social de la familia y a ensalzar el linaje, en las que Juan de Palafox se nos muestra como un cortesano. En segundo lugar, gracias a sus lecturas y a sus viajes, Juan de Palafox se nos aparece como un *dilettante*, es decir como un conocedor atento y actualizado del arte y de la estética, poseedor de grabados, escultura y pintura. Esta faceta, por cierto, será domeñada por nuestro personaje en la medida en que avance en su ascetismo.

Finalmente, como mecenas episcopal y representante de la monarquía, sus encargos —regidos siempre por el espíritu de la magnificencia—, son símbolo de toda una época: por un lado se trataba de utilizar las imágenes y las obras de arte con fines didácticos, doctrinales y rituales tal y como señalaba el Concilio de Trento y la propia tradición de la Iglesia romana; por el otro dignificar la figura del obispo, representante de Dios y del Rey; en última instancia, tal y como se expresa en el Retablo de los Reyes de la catedral de Puebla, sellar la alianza de los dos poderes mediante una obra que al tiempo que exalta la devoción y la fe, legitima la autoridad de la monarquía. En el contexto de la Contrarreforma no debemos olvidar la toma de posición de la Iglesia frente a los ataques iconoclastas de los

reformistas: las imágenes, como lo expresaba Juan de Palafox en el epígrafe que encabeza este ensayo, son vehículo para la Fe y consuelo de los afligidos.

## I.

Desde que Juan de Palafox fuera nombrado tutor de sus hermanos (1625), se preocupó por mantener el rango de los Ariza y ello significaba, en un mundo en el que las señales externas tenían connotaciones muy precisas, dotar a los Ariza de casa conveniente, con los espacios necesarios a sus ritos sociales y las enseñas distintivas de su genealogía y rango. Documentación aragonesa de aquellos años señala que en 1622 y en 1626 Juan de Palafox había contratado obras de arquitectura y pintura en la región de Calatayud; lamentablemente no hemos podido identificarlas, en caso de que existan todavía<sup>1</sup>. Instalado ya en la Corte, en 1638 solicitaba a su hermano que le remitiera la planta de la casa de los Ariza, pues deseaba enviarle "un muy platico architecto". Dicha preocupación de Palafox es comentada por su descendiente Sor Cristina de la Cruz con estas palabras: "comprende don Juan la autoridad que da una morada señorial a su poseedor"<sup>2</sup>.

Sor Cristina reporta todavía muchas otras obras encargadas por Juan de Palafox tanto profanas como para el servicio divino en la capilla de la casa de los Ariza. Para ello se basa en cartas del propio Palafox enviadas a sus hermanos. Hagamos un resumen. En primer lugar recomienda que se hermoseen las fachadas, que se pongan en la torre del homenaje tres balcones y se añada a la casa una galería alta y baja, "donde estén los señores y señoras de la casa (...) y toda esta perspectiva desde la torre del alcaide hasta la del homenaje. Estos balcones se pueden mandar hacer en Calatayud, cada cuatro o seis, hasta que esté del todo adornada esa fachada". Además piensa hacer "capilla, librería o salón (...) y en la plaza cuadros de jardín y naranjos alrededor"<sup>3</sup>.

Para la marquesa quiere un cuarto "cómodo y lucido (...) todo a un mandar y en un suelo, sin subir y bajar escaleras, de manera que las piezas no sean congojosas y haya camarines o galerías donde tenga los escritorios (...) no como están ahora, unos sobre otros, que parece casa de ropavejero"<sup>4</sup>. Además, siguiendo las modas y costumbres de la Corte, Juan de Palafox hace a sus hermanos las siguientes recomendaciones:

Una de las cosas que ahí no se usan y serán muy convenientes para el invierno, son el esterar y alfombrar las piezas. Porque con eso y encerados de alabastro o vidrieras y sus antepuertas de cordellate, con su galón al canto y sus pinturas, con sus marcos dorados y el estrado de mi hermana, con los mejores tapices o terciopelos y entapizado el aposento donde ha de dormir el niño y la alcoba donde V. Srías han de dormir puede reconocer ese cuarto y parecer bien a los ojos del más plático<sup>5</sup>.

Pero todas estas preocupaciones por la arquitectura exterior e interior de la casa así como por los detalles decorativos resultan menos importantes que sus encargos pictóricos, destinados a recrear el linaje de los Ariza. Según sus propias cartas "son

1 Rubio Semper, A., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Calatayud, 1980.

2 De la Cruz de Arteaga, Sor C., *Una Mitra sobre dos Mundos*, p. 85.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*, p. 86.

5 *Ibidem*, pp. 86 y 87.

quince cuadros grandes, más anchos que largos, con las hazañas de su casa, a los que pondrán cañas doradas, lo mismo que a los retratos individuales de los señores de la casa. Procuraremos que los señores que pintan éstos se parezcan a los que están pintados en los otros". Esta observación indica que intervinieron dos o más artistas en dichas pinturas. Manifiesta don Juan la duda de si poner la explicación de estos en latín o romance y, finalmente, da recomendaciones muy pertinentes acerca del tratamiento que se les debe dar para que se conserven en buenas condiciones: "Que los trate muy bien y estén siempre en parte fija, porque en mudándolos se destruyen, que estén en la sala grande y si quieren poner tapicería sobre ellos en invierno pongan a éstas unos listones con los que la caída de la tapicería no embarace a las pinturas que están debajo"<sup>6</sup>.

Sin embargo, como dice Sor Cristina, los mejores regalos que quiere hacerles son los relativos al culto y para ello mandará desde Madrid "buenas alhajas" que tiene. "Para cuando comulguen juntos los hermanos tiene un hermosísimo aderezo de comunión, un pomo grande y una salva dorada y un medio cáliz con su cubierta, para dar a V. S.<sup>a</sup> la ablución en comulgando, con dicha caja que se pueda bajar a San Francisco o a Santa María (...) de manera que no haya señor en España que tenga más lindas piezas"<sup>7</sup>.

Aquí se percibe ya al sacerdote más que al noble señor, aun cuando al final manifieste el orgullo de su casa y desee que sean las más bellas de España. Nuestras pesquisas en España no han terminado, y esperamos que esta celebración sea el motivo para tener acceso a la documentación que guardan los descendientes de los Ariza. Decimos esto porque, por las fechas en que se encargan los mencionados cuadros, uno de los pintores pudiera ser muy bien Pedro García Ferrer. Quede ahí la sugerencia.

## II.

Con el nombramiento de Juan de Palafox a la mitra de la Puebla de los Angeles se abre una nueva etapa en la vida de nuestro personaje. Sus relaciones de patrocinio y mecenazgo tendrán otro carácter ya que no se trata de ensalzar su linaje sino de emprender obras que trascienden lo personal y representan a la Iglesia y a la Monarquía.

El sentido de su actividad constructiva y fundacional ha sido magistralmente estudiado por la Dra. Nancy H. Fee en un trabajo titulado "Proyecto de magnificencia trentina: Palafox y el patrocinio de la catedral de la Puebla de los Angeles"<sup>8</sup>. En dicho ensayo Nancy H. Fee analiza y explica la actividad de Juan de Palafox en Puebla, y en especial sus trabajos de conclusión en la catedral, como una expresión del concepto de magnificencia, fundamento filosófico e ideológico de la mayoría de los patrocinios señoriales y eclesiásticos durante el Antiguo Régimen. Palafox, conecedor de las teorías de Aristóteles, quien establece el concepto occi-

6 De la Cruz, Sor C., *op. cit.*, p. 86.

7 *Ibidem*, p. 87. Según Sor Cristina en 1985 estos cuadros se encontraban en el gran patio del Palacio de Lazcano y entre otros temas tenemos la escena de don Rodrigo de Rebolledo dándole el caballo al Príncipe, y el de la prisión del conde de Rocaberti y del conde de Medinaceli.

8 Fee, N. H., "Proyecto de magnificencia trentina: Palafox y el patrocinio de la catedral de la Puebla de los Angeles", *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia*.

dental de magnificencia en su *Ética Nicomáquea*, habría regido su actividad fundacional y constructiva a partir de estas bases aristotélicas:

En efecto (la magnificencia), como el mismo nombre sugiere, es un gasto oportuno a gran escala. El espléndido se parece al entendido, pues es capaz de percibir lo oportuno y gastar grandes cantidades convenientemente. (...) En consecuencia, la obra debe ser digna del gasto y el gasto de la obra, o aun excederla y el hombre magnánimo hará tales cosas a causa de su nobleza, ya que esto es común a las virtudes (...) La excelencia de una obra, su magnificencia, residen en su grandeza.

La magnificencia es propia de los gastos que llamamos honrosos, como los relativos a los dioses —ofrendas, objetos de culto y sacrificios— e, igualmente, de todos los concernientes a las cosas sagradas y cuantas se refieren al interés público, por ejemplo, cuando uno se cree obligado a equipar con esplendidez un coro o una trirreme o festejar a la ciudad(...). Por eso un pobre no puede ser magnífico, porque no tiene los recursos para gastar adecuadamente (...). Esto conviene a los que cuentan con tales recursos, bien por sí mismos, bien por sus antepasados o por sus relaciones, y a los nobles o a las personas de reputación o de otras cualidades así, pues todas ellas implican grandeza y dignidad (...) porque el espléndido no gasta por sí mismo, sino en interés público, y los regalos tienen cierta semejanza con las ofrendas votivas. Es también propio del hombre magnificente amueblar la casa de acuerdo con su riqueza (pues esto es también decoroso), y gastar, con preferencia, en las obras más duraderas (porque son las más hermosas) y, en cada caso, lo debido, pues las mismas cosas no convienen a los dioses y a los hombres, a un templo y a una sepultura<sup>9</sup>.

Es bajo este espíritu, común a su época, que hay que ubicar la actividad de Juan de Palafox en Puebla, como principal promotor de la conclusión de su catedral, pero también como comitente de retablos y fundador de iglesias y capillas en su obispado. Desgraciadamente el Archivo Diocesano del Arzobispado de Puebla no está abierto a la consulta, lo que nos ha impedido avanzar en la identificación de las supuestas cincuenta fundaciones palafoxianas durante el periodo comprendido entre 1640 y 1649, sin embargo por documentos notariales y otros datos históricos dispersos podemos considerar fundaciones del obispo Palafox la parroquia de San Pedro de Cholula, la iglesia de Xonaca, el santuario de San Miguel del Milagro y la iglesia de San Juan en el cerro de su nombre, que ya no existe. También se cuentan varios Colegios, entre ellos el Tridentino de San Pedro, así como algunos retablos en iglesias y conventos de la ciudad que entrarían bajo su acción de patrocinio y que sólo conocemos por documentos.

La relación más constante de Palafox y un artista es la que se estableció con su paisano aragonés, mosén Pedro García Ferrer, quien fuera también su limosnero, confesor y asesor artístico. Nacido en la villa de Alcorisa, del Reino de Aragón (en 1599 ó 1600) García Ferrer se había formado en Valencia, en el entorno de Francisco Ribalta, y después de trabajar en Zaragoza, en donde se conserva un lienzo notable con el tema de *El martirio de San Luperio* (iglesia de San Carlos, 1626), se estableció en Madrid. Según el propio artista, nuestros personajes se conocían desde el año de 1633. En una carta escrita poco después de la muerte de don Juan de Palafox (1659), García Ferrer comentaba:

Puedo escribir mucho de su caridad, porque fui su Limosnero desde el año de cuarenta y uno, con los otros Oficios que me honró; y lo traté muy de cerca en cosas espirituales, desde el año de treinta y tres, hasta este de cincuenta y nueve<sup>10</sup>.

9 Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Libro IV, pp. 215-217.

10 Fragmento de una carta reproducida por Emilio Moliner Espada, p. 54.

En nuestro trabajo sobre Pedro García Ferrer sostenemos la hipótesis de que desde el momento del nombramiento de don Juan como obispo de La Puebla, a finales de 1639, ambos empezarían a trabajar en el proyecto de conclusión de la catedral, revisando los planos existentes y diseñando junto con Martínez Montañés la que será pieza principal de la catedral y obra señera del barroco novohispano: el Retablo de los Reyes. Este trabajo lo llevarían a cabo Palafox, García Ferrer y Montañés durante la estancia de tres meses en Sevilla de los dos primeros, antes de embarcarse hacia las Indias.

Ya en 1640, a pocos meses de su llegada se reanudaron las obras de conclusión de la catedral; para ello Juan de Palafox llamó al maestro mayor de la catedral de México, Juan Gómez de Trasmonte, para que revisara y aprobara el plan. La principal aportación de Gómez de Trasmonte a la catedral de Puebla se refiere a las recomendaciones técnicas para que "el Cimborio que se hubiere de hacer se haga con toda seguridad"<sup>11</sup>. De dicho maestro don Juan de Palafox escribió al rey:

(...) me ha parecido decir a V.Md. sus buenas partes y la mucha ynteligencia que tiene en estas materias que merece muy bien la honra que se suponía a V.Md. de que se le apruebe el título que tiene de sus Virreyes de obrero mayor porque es sin duda muy plático en la materia y sera para el y para mi de gran favor que reciva (sic) esta merced de V. Md<sup>ra</sup>.

En esta carta se puede comprobar de qué manera el obispo Juan de Palafox se comportaba con sus artistas, preocupado por su ascenso y promoción. No sólo reconoce el valor de su trabajo sino que se siente responsable de sus carreras. Tras el reconocimiento de Juan Gómez de Trasmonte, el encargado de la fábrica de la catedral de Puebla fue el maestro Agustín Hernández de Solís, responsable de la parte arquitectónica. Hernández de Solís nació en Puebla en 1595, perteneciente a una familia de artífices: hijo del aparejador mayor de la catedral Jerónimo Hernández, Agustín fue a su vez padre de fray Agustín Hernández, director del programa iconográfico de la célebre Capilla del Rosario de Puebla. Según Efraín Castro Morales, quien no cita fuentes, Agustín Hernández de Solís fue primero aparejador mayor de la catedral de Puebla (1635-1644) y más tarde su maestro mayor (1645-1647), es decir que su promoción a maestro mayor se debería al obispo Palafox.

Juan de Palafox informaba regularmente al rey del avance de las obras y de las modificaciones al proyecto inicial de Francisco de Becerra, demostrando sus conocimientos arquitectónicos:

Reconocióse que iba errada su obra como ya en tiempo del Marqués de Cerralvo se había reconocido, porque siendo de cinco naves con las capillas, iban las tres principales a un peso, con que quedaba baja, oscura y desproporcionada. Por esto se alzó

11 El documento con las recomendaciones de Juan Gómez de Trasmonte se encuentra en el Archivo del Cabildo de la Catedral en un legajo correspondiente a la Fábrica de la catedral de los años de 1704-1775.

12 Archivo General de Indias, Sevilla, México 343, 22 de septiembre de 1640, un folio; citado por Fee, N. H., *op. cit.*, p. 165. Sobre la relación de Gómez de Trasmonte con la catedral de Puebla véase también Galí, M., *op. cit.*, pp. 124-125. Además, Castro Morales, E., "La catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1963, num. 32, UNAM, México, así como Fernández, M., *Arquitectura y gobierno virreinal (Los Maestros Mayores de la Ciudad de México)*, UNAM, México, 1985, en donde la autora revisa la trayectoria de Gómez de Trasmonte.

la nave mayor sobre las colaterales, y cada una recibe luz de sí misma, con que queda alta y clara, hermosa y proporcionada<sup>13</sup>.

En cuanto al Altar mayor, Juan de Palafox escogió una solución a la moderna, que además respondía al espíritu trentino y a la fórmula propuesta por Carlos Borromeo:

Háse formado donde había de estar el altar mayor, a la manera que en Granada y Málaga y otros edificios modernos, un tabernáculo compuesto de doce columnas del mismo jaspe en el segundo cuerpo ocho y sobre cada pilastra y pilar, en el primero, doce Vírgenes; en el segundo doce Ángeles con las insignias de la Concepción y en el remate el Arcángel San Gabriel con el Ave María, que todas estas figuras, dándose Dios vida y desempeñándose han de ser de plata, aunque ahora se harán de madera por escultor muy acreditado de estas provincias (...)<sup>14</sup>.

Resulta pertinente aclarar que cuando habla de Granada y Málaga se refiere al emplazamiento y gradas, pero no al estilo mismo del Tabernáculo.

Por lo que atañe al Retablo, el programa iconográfico planeado por Juan de Palafox, tal y como analizamos en nuestro trabajo ya citado, responde a la voluntad de convertir a dicha obra en un discurso visual en el que se exaltara la indisoluble alianza entre la Iglesia y la Monarquía, es decir, la fórmula del Patronato Real. Para ello, a nuestro entender, la columna salomónica era clave ya que, partiendo de la tradición de las columnas del templo de Salomón, había pasado a simbolizar el carácter sagrado de la monarquía. Por otro lado cabe señalar el carácter modernísimo de dicho tipo de columnas, siendo el sexto ejemplo conocido en el mundo hispánico.<sup>15</sup>

La trascendencia artística del Retablo de los Reyes de la catedral de Puebla es enorme. Nos interesa resaltar por lo menos dos aspectos: el primero es que con la construcción de esta obra no sólo se introduce en las Américas la columna salomónica (señal inequívoca de la llegada del barroco) sino que inicia una tradición, especialmente relacionada con la región de Puebla, de retablos y fachadas de orden salomónico<sup>16</sup>. Por otro lado dicha obra se ejecuta en materiales duros —mármoles y jaspes de Tecali— con lo que se pone de moda en la Nueva España este tipo de retablo. No cabe duda que el prestigio que alcanzó la Puebla del señor Palafox contribuyó a la implantación de estas modalidades de retablo.

No podemos analizar aquí en detalle las aportaciones de Pedro García Ferrer al arte novohispano, aunque ya queda señalada la hipótesis de su participación en la traza del Retablo de los Reyes. Para resumir brevemente su papel en la pintura poblana y aun novohispana tenemos que decir que García Ferrer, por su formación y conocimiento de las distintas escuelas y tendencias del arte peninsular, era el artista idóneo para llevar a cabo el proyecto artístico de Palafox. Las pinturas del

13 Juan de Palafox y Mendoza, "Carta el Rey", cit. por Cuevas, *op. cit.*, p. 70.

14 *Ibidem*, pp. 72 y 73.

15 Respecto de la columna salomónica en el mundo hispánico véase Raya Raya, M. Á., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987. Entre los cinco primeros retablos peninsulares señala dos que podían conocer muy bien Juan de Palafox y García Ferrer: el del Retablo Mayor de la iglesia del Buen Suceso de Madrid (1635) y el retablo de Santa Elena de la Seo de Zaragoza (1637). Además, Galí, M., *op. cit.*, pp. 142-143.

16 Véase Díaz, M., "Retablos salomónicos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1972, vol. XII, n° 50-51, UNAM, México.



mencionado retablo de los Reyes exhiben elementos provenientes de las escuelas veneciana, centroeuropea, valenciana, aragonesa, toledana y escurialense y por supuesto sevillana. Los lienzos del Retablo, cuyo programa iconográfico se debe a Juan de Palafox, recorren todo el espectro de la pintura española de su época, desde el tenebrismo ribaltano —del que es introductor García Ferrer en la Nueva España— hasta la pintura clara y de borrones que se pone de moda en la península en la década de los cuarenta.

Respecto de los retratos que Pedro García Ferrer le hiciera a Juan de Palafox, queremos hacer algunos comentarios. El primero es un retrato oficial destinado al Salón de Cabildos de la Catedral en el que Juan de Palafox aparece rodeado de escudos, emblemas y objetos que le otorgan rango y autoridad. En el segundo retrato, el más entrañable sin duda de don Juan, García Ferrer transmite el mundo interior y la fe del obispo poblano. Inspirado en su vida: cuidado por pastores, pastorcico hasta los 10 años de edad, pastor de ovejas en su carácter de obispo, este retrato se interpreta también a la luz de su obra literaria preferida: *El Pastor de Nochebuena*<sup>17</sup>.

Por lo que se refiere al Colegio de San Pedro, se trata de una de las fundaciones más significativas de Juan de Palafox en Puebla y de las que más huella dejarían como colegio ejemplar tridentino. La traza de la fachada de este edificio se debe a mosén Pedro García Ferrer. Echeverría y Veytia escribe de esta fundación palafoxiana:

Erigió en la Ciudad de los Ángeles el Seminario de San Pedro contiguo al de San Juan, arreglado a la Constitución del Concilio Tridentino, a expensas de sus rentas y de las limosnas que recogió del Cabildo Eclesiástico y Curas del Obispado, cuya erección aprobó su Majestad por su Real Cédula de 30 de diciembre de 1647 mandando poner en él sus Reales Armas; formó constituciones para este Colegio y el de San Juan (...)<sup>18</sup>.

Y González de Rosende:

Fundó a pocos mas de diez pasos de distancia de la Catedral un Colegio, dedicado a los Gloriosos Apóstoles San Pedro y San Juan, de quien fue devoto con entrañable ternura (...) Dotó este Colegio en doze mil pesos de renta i honróle con el titulo de Real (...) En su fachada que es hermosísima, i de mui limpia y acertada Architectura, esta un Escudo de piedra pulidísima, en quien se representan, formadas de distrisimo zintel, las Armas Reales (...)<sup>19</sup>.

El autor del diseño, como ya se dijo, fue Pedro García Ferrer, mientras que el escultor Diego de Folch labraba los escudos y la imagen de San Pedro y Lorenzo de Adel trabajaba la cantería. A ellos dos los veremos también obrando en la catedral.

El trabajo de Pedro García Ferrer como responsable del proyecto de conclusión de la catedral de Puebla estuvo secundado por otros muchos artífices, a quienes es justo dedicar algo de nuestra atención para que tengamos una idea más cabal de la legión de artistas que trabajaron para Juan de Palafox: en primer lugar escultores, ensambladores y entalladores que participaron en las obras de la catedral; en se-

17 Respecto de la infancia de Juan de Palafox véase Fernández Gracia, R., *Nacimiento e infancia del Venerable Palafox*, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero. En cuanto a interpretaciones del retrato véase Gutiérrez Estupiñán, R., "Palafox y El Pastor de Nochebuena en la catedral poblana", *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia*, y Galí, M., *op. cit.*, pp. 149-153.

18 Fernández de Echeverría y Veytia, pp. 198.

19 González de Rosende, *op. cit.*, p. 58.

gundo lugar pintores y, finalmente, músicos y de manera especial Gutiérrez de Padilla, insigne maestro de capilla de la catedral de Puebla en la época del obispo Palafox.

Después de Pedro García Ferrer, el artífice más importante en estas obras fue sin duda Lucas Méndez (activo entre 1615 y 1651), encargado de la construcción del Retablo de los Reyes y el más importante maestro retablista de su época en la Nueva España. Como ensamblador de dicho retablo fungió Cristóbal de Melgarejo, (activo entre 1617 y 1654) quién además colaboró en los dos retablos colaterales de la catedral de Puebla, obras que se comentarán más tarde. Junto a estos maestros la documentación del Archivo del Cabildo de Puebla consigna a tres escultores que ejecutaron distintas partes de Retablo de los Reyes. Esteban Gutiérrez se nombra por primera vez en ocasión de la factura del Retablo de los Reyes pero sin especificar en qué trabajaba. En cambio sabemos que un poco más tarde Gutiérrez tallaría las figuras de las santas vírgenes del Tabernáculo, lamentablemente desaparecido.

El segundo escultor mencionado es Diego de Folch (o de Folco), ejecutor de "los niños y figuras para el retablo y para el tabernáculo". Trabajó muchas piezas para el Retablo: "niños y otras figuras", "niños y santos que va haciendo". En febrero leemos: "de lo que va obrando en los santos", lo que nos lleva a pensar que quizás intervino en la ejecución de los santos reyes del Retablo principal. Desde enero de 1646, en que consta que se le pagó "un niño", hasta abril de 1649, que se terminaron el retablo y el tabernáculo, a Diego de Folch se le pagaron mil ochenta pesos por distintas figuras, entre las que además se menciona un ángel y cuarenta cabezas de niño.

Francisco de la Gándara (activo entre 1609 y 1649). es el tercer escultor importante mencionado y fue contratado para realizar "unos niños del retablo" así como para ejecutar las piezas escultóricas más importantes de dicha obra: "las seis figuras de los tres Santos Reyes y tres Santas Reynas de la capilla de los Reyes, a ochenta pesos cada uno".

Finalmente intervinieron otros dos escultores: Cosme Damián de quien leemos que "se le dieron a Cosme Damián ochenta pesos (...) por seis estípites, los dos de treinta y cinco pesos, y los quatro que son de dos rostros a quarenta pesos por la talla que en ellos hizo", y Juan de San Pablo o Juan Pablo, para dos niños chicos recostados del Sagrario de la Capilla de los Reyes y "dos serafines de las pilastras del Retablo que reciben el arco del quadro grande".

Por lo que se refiere al Tabernáculo, diseñado por Pedro García Ferrer y lamentablemente desaparecido en los últimos años del siglo XVIII, intervinieron en él los siguientes artífices: Diego de Cárcamo, madrileño de origen, quien había trabajado con Lucas Méndez en el retablo del altar mayor del convento de Santa Clara, fue el contratista de dicha obra y en los documentos aparece como "escultor y entallador"; Thomás de la Cruz (florones y cartelas) y Domingo Márquez (ocho serafines).

Como comentario final a esta larga lista de escultores y entalladores, queremos señalar que la ejecución del retablo y tabernáculo concentró en la catedral de Puebla a los mejores artífices disponibles en la región en aquel momento. De la mayoría de ellos sabemos que desde años antes habían participado en los principales retablos de la época, por lo que es pertinente decir que Juan de Palafox convoca a su alrededor a lo más granado del gremio de carpinteros y entalladores activos en la Puebla de mediados del siglo XVII<sup>20</sup>.

20 Al respecto véase Galí, M., "La Catedral de Puebla, punto de encuentro de la es-

Por lo que se refiere a los pintores, hasta que no terminemos con las pesquisas documentales sobre las fundaciones palafoxianas será difícil cerrar la nómina; no obstante, podemos afirmar que la ejecución de los colaterales de la capilla de los Reyes congregó a los más notables pintores activos en Puebla y ello permite tener una idea del nivel pictórico en la región. Los dos retablos colaterales, ejecutados en 1648, pasaron más tarde a las cabeceras de las naves del Evangelio y Epístola, de donde fueron desmantelados a raíz de la renovación neoclásica de mediados del siglo XIX. Nos queda sin embargo un valioso testimonio en los contratos que se conservan en el Archivo General de Notarías del Estado de Puebla. En ellos se especifica los pintores que intervienen y los temas que han de pintar. Como dato interesante señalaremos que en este contrato aparece por primera vez el nombre de Diego de Borgraf como maestro pintor. Borgraf contaría entonces unos 26 años de edad y es probable que ésta sea su primera obra importante.

Es sabido que Diego de Borgraf o Burclab, como aparece en varios documentos, era natural de la diócesis de Amberes y pasó a las Indias como criado de Juan de Palafox. El "despacho y memoria del paso a las Indias de Juan de Palafox y Mendoza", lo registra de esta manera: "como número 37. Diego Burclab, flamenco, natural de Brabante, diócesis de Amberes, de edad de dieciocho años, la barba hendida, blanco y abultado de rostro. Concédesele licencia en la Cédula de su Magestad". (El num. 36 corresponde a Pedro García Ferrer)<sup>21</sup>.

El carácter de esta ponencia no nos permite analizar con detalle dichos contratos, sin embargo es necesario señalar quiénes fueron los artistas y cuáles los lienzos encargados, con lo que tendremos una idea del programa iconográfico de dichos retablos, ideado por Juan de Palafox y desarrollado por García Ferrer.

Los pintores contratantes fueron Pedro de Vergara, Diego Borgraf, Gaspar Conrado, Pedro Chacón y Pedro de Venavides (sic), a los que se llama "maestros del arte de pintar, vecinos de esta ciudad" los cuales

se obligan a hacer los lienzos de pintura para los retablos colaterales, que se han de poner en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, que se está acabando, los cuales han de ser de la medida y tamaño que comprende los dos trazos de dichos colaterales, cuya obra han dividido para su más breve conclusion entre sí.

El compromiso consta de dos contratos, uno más general y otro en el que se vuelve a repetir los lienzos que hará cada uno. Por razones de tiempo nos limitaremos al segundo porque los títulos de los lienzos están más claros.

El retablo de San José tiene diez lienzos en esta forma: el de arriba *La Trinidad de la Tierra*, que éste y la *Huida a Egipto*, y otros de los pequeños de abajo y otros del *Sueño de San José*, los ha de hacer Pedro de Vergara.

El Desposorio de San José, otro en que ha de estar el santo con la vara floreciendo y el Espíritu Santo encima; otro donde ha de estar San José sentado con el Niño en brazos, y otro de los pequeños, ha de hacer Diego de Borgraf.

El Tránsito de San José y otro en que ha de estar trabajando el Santo y el Niño con la Cruz en la mano, ha de pintar Pedro de Benavides. Y si se hubiere de mudar cualquier lienzo de éstos, o repartirlos a los dichos, sea de elección del Maestrescuela Obrero Mayor.

---

cultura. Siglos XVII-XIX", ponencia presentada en el *III Coloquio sobre Historia del Arte en Puebla*, 1999 (en prensa).

21 "Despacho y memoria del paso a las Indias de Juan de Palafox y Mendoza, obispo de la Puebla de los Angeles, 1640", Archivo General de Indias, Sevilla.

El retablo de San Miguel, tiene otros diez lienzos, repartidos en esta forma: se ha de pintar a Abraham, adorando a tres ángeles, que se aparezcan el uno al otro, con un rótulo abajo: *tres viditet unum adoravit*; el otro de entrecalle que ha de hacer el Ángel de la Guarda con su Niño, y el otro de entre calle que ha de ser el ángel de Tobías con su pez; uno de los pequeños del banco de otro ángel ha de hacer Gaspar Conrado.

San Miguel precediendo a todos los coros de los ángeles; haciendo diferencia de cada coro; San Gabriel de la Embajada, un ángel que lleva a Abacuc de un cabello y otros de los chicos del banco, ha de hacer Pedro Chacón.

La ciudad de Puebla amparándola un ángel, dos ángeles disputando y detrás de cada uno un pueblo, el uno de hebreos y el otro de persas, ha de hacer Pedro de Benavides.

Conviene anotar que tanto éste como el anterior contrato establecen que:

Han de entregar los dichos maestros estos lienzos acabados dentro de tres meses, a contento y satisfacción del Ilustrísimo y Excelentísimo señor Obispo y de Pedro Ferrer (...)

Por otro lado si hacemos un recuento de los lienzos que ha de realizar cada maestro nos daremos cuenta de que Diego Borgraf tendría una participación más discreta que los demás pintores, lo que confirmaría la hipótesis de que apenas estaba realizando una de sus primeras obras importantes. Está en prensa un trabajo monográfico sobre Diego de Borgraf cuyos autores son Fernando Rodríguez-Miaja y Arturo Córdova por lo que resulta temerario volver a repetir datos que ya han sido superados. Hasta el momento, aparte de las pinturas de los colaterales documentadas, todos los autores coinciden en que la primera obra fechada de Borgraf sería "El Señor de la columna" (1652) en San Francisco de Tlaxcala. Sin embargo del año 1649 es un documento por el cual formó contrato de aprendizaje con tres menores, lo que confirma que ya era maestro examinado del arte de la pintura.

De los demás pintores poco a poco vamos teniendo obra identificada y algunos datos biográficos. A Gaspar Conrado, Pérez de Salazar lo supone natural de Puebla. Se tienen noticias de él desde 1646 y datos abundantes de principios de los años 50<sup>2</sup>. Recientemente se ha encontrado su firma en un importante lienzo con el tema de la "Adoración del Apóstol Santiago a la Virgen del Pilar" ubicado en la Parroquia del Sagrario de la catedral de Puebla. Desgraciadamente la fecha está ilegible, pero la firma, en la base de la columna de la Virgen es irrefutable. Anteriormente se había atribuido el cuadro a Diego de Borgraf pero la restauración efectuada recientemente nos devolvió la firma original. Desde luego tratándose de la Virgen del Pilar resulta inevitable pensar en un encargo de Juan de Palafox, aunque no debemos olvidar que en la Parroquia del Sagrario existía una cofradía de españoles bajo la advocación de la Virgen del Pilar de Zaragoza.

De Pedro Chacón sabemos que era natural de Antequera, de los reinos de Castilla, ello por un documento relacionado con la dote de su mujer. En 1619 realiza un retablo en Acatzingo para la Cofradía de las Ánimas del purgatorio

22 Otras obras de Gaspar Conrado: Sta Catalina de Sena (entre 1646 y 1652); manufactura del Sto. Sacramento, en 13 de septiembre de 1650 y 30 de diciembre de 1651 (125 pesos); 23 de julio de 1651, colaterales Convento de Descalzos de Puebla; "Sta. Cruz de Guatulco", para el convento de El Carmen; según Olivares Iriarte en San Agustín había dos lienzos con La Degollación de San Juan Bautista y Martirios de Vírgenes; finalmente en 23 de julio de 1651, tres retablos para el convento de Santa Bárbara, de franciscanos descalzos.

junto con el dorador José de Cuéllar. En los años de 1620 y 1621 habría recibido a varios aprendices ante el notario Alonso Corona; el más interesante de ellos Rodrigo de la Piedra, quien destacará años más tarde como pintor con lienzos de gran tamaño y muy buena factura. Así pues, todo parece indicar que Chacón sería más viejo y de una generación anterior a Conrado y Borgraf.

Algo parecido ocurre con Pedro de Benavides, quien en los años 20 también contrató aprendices (ante el mismo notario Alonso Corona). En los años 40 se registran nuevos contratos para recibir aprendices, pero no tenemos obra documentada. El hecho de que en los años 20 Benavides recibiera aprendices indica que, al igual que Chacón, ya era un maestro examinado. En 1655 Pedro de Benavides se distinguió por su defensa de la nobleza de la pintura<sup>23</sup>. Aunque este episodio tuvo lugar después de la estancia de Juan de Palafox en Puebla, el hecho indica que los artistas que colaboraron con el obispo Palafox tenían un alto grado de conciencia acerca del papel relevante de la pintura como arte liberal y no mecánica.

Como en el caso de las obras del Retablo y Tabernáculo, podemos decir que Juan de Palafox reúne en las obras de la catedral a pintores de varias generaciones, pero siempre los más destacados de la región. Pero a diferencia de los trabajos de talla y ensamblaje, en donde la supervisión se deja a Pedro García Ferrer, es interesante notar que el obispo Palafox revisa directamente los trabajos pictóricos, ideando personalmente el programa iconográfico.

Una de las grandes incógnitas por desvelar en la historia de la pintura en Puebla es la presencia de Sebastián López de Arteaga en la ciudad en los años 40. Hemos encontrado dos pruebas documentales de que Juan de Palafox y Mendoza lo mando llamar y le pagó por unos trabajos relacionados con la capilla y Retablo de los Reyes<sup>24</sup>. Los textos, no obstante, no son suficientemente explícitos y todo queda en una gran noticia sin consecuencias artísticas hasta el momento. En todo caso, si tomamos en cuenta que Juan de Palafox acababa de regresar de la ciudad de México, en donde tuvo que residir los dos primeros años, y que Sebastián López de Arteaga era el pintor más importante del momento en la capital, resulta interesante esta invitación para que trabajara en Puebla. En cuanto a efectos para la historia del arte en México vale decir que la noticia de que Sebastián López de Arteaga estuvo en Puebla por lo menos dos veces, llamado por Juan de Palafox, obliga a matizar las opiniones que hasta el momento se habían dado respecto de las dos corrientes del claroscuro en la Nueva España: una zurbaranesca, introducida por Arteaga en al capital del Virreinato y otra ribaltana implantada por García Ferrer en Puebla.

23 Véase Serrera, J. M., "La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1995, num. 81, pp. 277-288. Cabe recordar aquí que entre los canónigos de la catedral de Puebla se encontraba, a la llegada de Juan de Palafox, Juan Rodríguez de León Pinelo quien, en 1626, en Madrid, había ya defendido la nobleza de la pintura.

24 Libros de Fábrica de la Catedral de Puebla: "Ytem se le dieron a Sebastián de Arteaga pintor cincuenta pesos por dos dibujos de dos... para la capilla de los Reyes... y por haber venido de la ciudad de México a esta a concertar la pintura de los lienzos de los dos colaterales de la obra de dicha Santa Yglesia" (día 6 de octubre de 1646). Por otra parte el día 19 de enero de 1647 se lee: "Ytem se le dieron a Sebastián de Arteaga pintor, por mano del licenciado Pedro Ferrer veintidós pesos del lienzo e imprimación que en él se hizo para pintar lo que se ha de poner en el Retablo". Citado por Galí, M., *op. cit.*, p. 61.

Juan de Palafox mantuvo un constante interés por la capilla de la catedral. Aunque el coro catedralicio contaba ya con unas ordenanzas que se remontan a finales del siglo XVI (1570, 1597) el obispo Palafox trabajó en unas nuevas *Reglas y Ordenanzas* que fueron publicadas el año de su partida (1649), en la ciudad de Puebla.

No podemos extendernos en estos aspectos musicales pero sí resulta necesario destacar la estrecha colaboración que mantuvieron el obispo Palafox y su maestro de Capilla, Juan Gutiérrez de Padilla, uno de los compositores más insignes que ha tenido la Nueva España. Aunque Padilla fungía como maestro desde antes de la llegada de Palafox, no cabe duda que la época de oro de su capilla y coro coincide con la estancia de Juan de Palafox en la silla episcopal poblana. Sólo las fiestas de consagración de la catedral bastarían para dar fama a un maestro de capilla y su conjunto<sup>25</sup>.

Sobre estas *Reglas y Ordenanzas* escribe el musicólogo poblano Gustavo Mauleón:

Sobra decir que la liturgia que pretende normar y observar Palafox tiene los más claros orígenes tridentinos, sin olvidar que los concilios mexicanos enriquecieron a su vez los preceptos del orden ritual cargado de tradición hispánica, sevillana y toledana, constatada en los oficios litúrgicos cotidianos en los libros de coro en canto llano, mismos que convivían a su vez con las ediciones de canto romano, también llegadas de España. Nuestras Reglas y Ordenanzas se refieren a detalles usuales de la misa o el oficio divino estructurado para santificar las llamadas horas canónicas, mayores o menores, cada una con su ritual y canto específico, y su calendario determinado<sup>26</sup>.

Por otra parte en 1768, a raíz de varias reformas e intentos de reformas de dichas *Reglas y Ordenanzas* una carta anónima señalaba lo siguiente:

El ritual o cartilla que nos dirige los oficios divinos (...) la compuso e imprimió en nuestros corazones con caracteres indelebles, aún más que en papel, el más sabio, el más celoso de todos los prelados que ha florecido en nuestra América (...) don Juan de Palafox y Mendoza. Decidme señores, al leer este nombre impreso en la frente de la cartilla ritual que dirige en nuestra Santa Iglesia los oficios divinos ¿podremos permitir que sus ritos se desfiguren, se nublen, se oscurezcan con algunas juveniles liviandades?<sup>27</sup>.

Durante el episcopado de Juan de Palafox aumentó el número de instrumentistas (Actas de Cabildo de 1642) y en 1648 se compró un nuevo órgano. Para la supervisión de este nuevo instrumento y del órgano más viejo que todavía funcionaba se mandó traer de México a Fabián Gimeno, gran organista de la época. En aquel momento el titular de la catedral poblana era Francisco López, pero cuando éste renunció al puesto se trajo de México a Fabián Gimeno (1648), lo que indicaría el prestigio de la capilla angelopolitana en la época de Palafox.

Para terminar quisiera recordar que solamente hemos hablado de aquellas obras y de aquellos artistas que de una u otra manera permanecen, ya sea porque su obra ha perdurado o porque nos queda el registro en algún documento. Sin embargo no olvidemos a todos aquellos artífices que a lo largo de la vida de Juan de Palafox

25 Sobre la actividad de Gutiérrez de Padilla y la capilla catedralicia durante las fiestas de Consagración de la Catedral de Puebla, véase Tamariz de Carmona, A., *Relación del Templo Real de la Puebla de los Ángeles*, Madrid, s/f.

26 Gustavo Mauleón, "Introducción" a Juan de Palafox y Mendoza, *Reglas y Ordenanzas...*, p. 8.

27 *Ibidem*.

trabajaron para él en lo que ahora llamamos arte efímero. Procesiones, exequias, nacimientos y cumpleaños de la familia real, festividades de santos patronos, Corpus, entradas de obispos y virreyes, canonizaciones, etc., daban lugar a la erección de tabladros, catafalcos, túmulos, obeliscos, arcos de triunfo y decoraciones de todo tipo en las que participaban artistas de todos los rangos. Don Juan de Palafox de seguro que habrá contratado varias docenas de estos artista y es justo recordar su existencia si pensamos la importancia que estas manifestaciones artísticas tuvieron en el barroco.

Este breve panorama de la relación de Juan de Palafox con el arte y los artistas pone de manifiesto que, durante los nueve años que el obispo Palafox permaneciera en la Nueva España la ciudad de Puebla se convirtió en el principal foco cultural y artístico de la Nueva España. Gracias a sus ideas estéticas y a la acción de los artistas que con él trabajaron, la ciudad de Puebla se convirtió en la vanguardia artística de su época en el Virreinato. A juicio de Manuel Toussaint, y en ello coincidimos todos los estudiosos de la Puebla virreinal, la Puebla que dejó Palafox ha llegado hasta nuestros días:

La Puebla que nos dejó el Sr. Obispo Palafox puede todavía vislumbrarse a través de los pocos restos que los habitantes posteriores de la ciudad han permitido dejar. (...) Los edificios civiles presentan una arquitectura más solemne: sus portadas son de piedra de cantería gris, ornamentadas con esculturas y relieves de mármol. La puerta es adintelada y todo su marco se ve a veces orlado por un relieve de acantos que parece haber sido la predilección del Señor Obispo Palafox, pues así está ornada la Portada del Colegio de San Pedro, concluida en 1648, según dibujos del artista P. García Ferrer (...)<sup>28</sup>.

Al referirnos a la Puebla de Palafox podemos hablar con propiedad de una ciudad episcopal, aunque esta categoría no sea tan clara en el mundo americano. Una prueba de ello serían las disposiciones que en el momento de su partida dejara consignadas en las Actas de Cabildo de la catedral angelopolitana. Al comentar cómo debía arreglarse la fachada que daba a la plaza leemos:

Que toda aquella acera o parte de la cuadra que cae a la banda de la plaza desde una u otra esquina que se extiende desde el empedradillo hasta la que hace a la casa del Alférez Mayor de la ciudad, corra de casas igualmente desde el principio hasta el fin y todas iguales y proporcionadas (...) (y) que se hagan portales que sera de mucho lucimiento de la misma plaza<sup>29</sup>.

La huella del esplendor palafoxiano se revela al leer los comentarios de un viajero italiano, quien visitara Puebla a finales del siglo XVII:

(...) casi todos los edificios son allí de piedra y cal y compiten con los de México. (...) La iglesia catedral, con su portada sobremanera vistosa, y con una alta torre. (...) Es pues esta plaza más hermosa que la de México<sup>30</sup>.

### III.

En este ensayo hemos comentado algunos aspectos de la personalidad de Juan de Palafox y Mendoza como mecenas y promotor de arte, una de las facetas menos

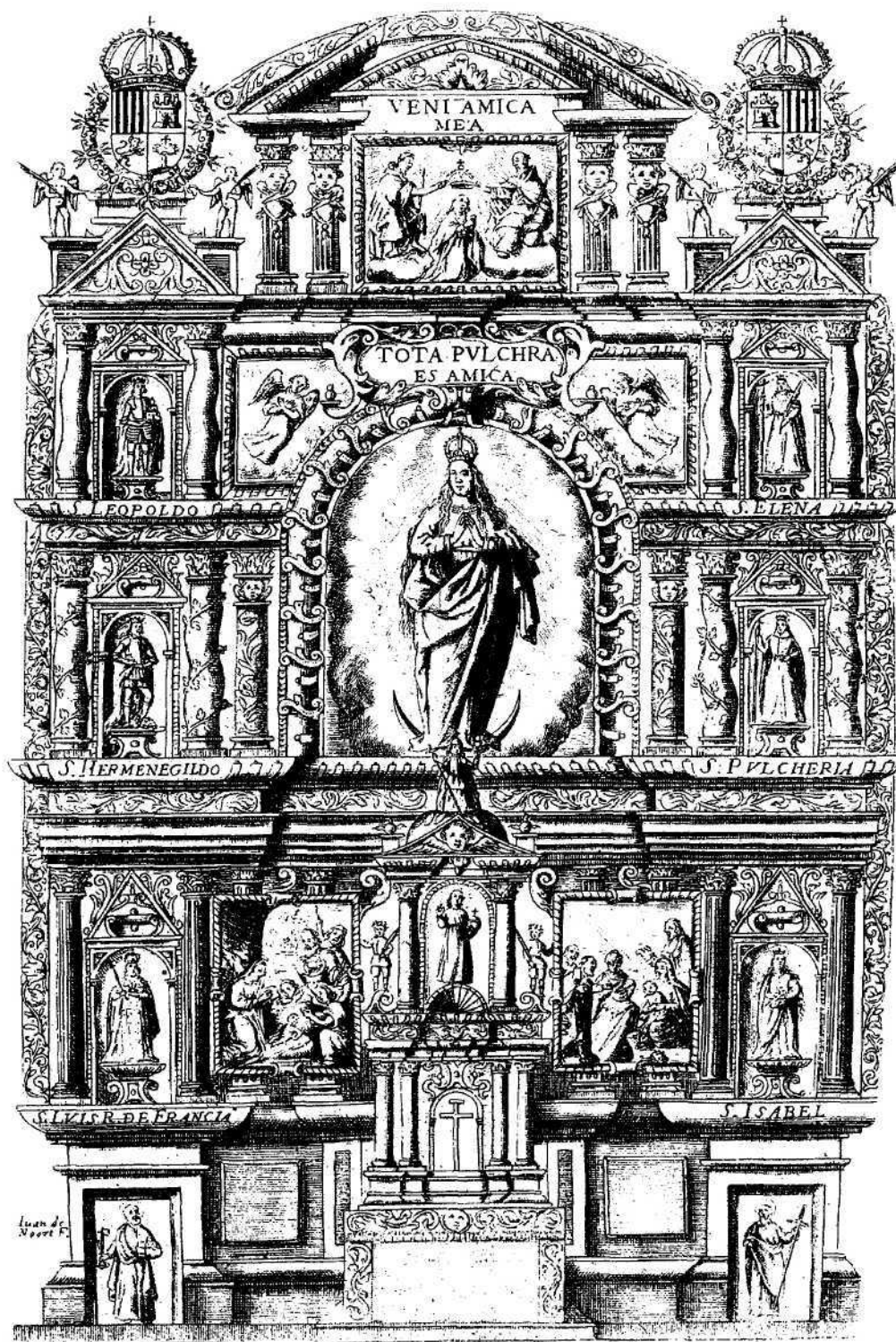
28 Toussaint, M., *Arte colonial en México*, pp. 201, 202.

29 *Libro de Actas del Cabildo*, 5 de enero de 1649, foja 105.

30 Gemelli Carreri, G. F., *Viaje a la Nueva España*, nota 144, p. 160.







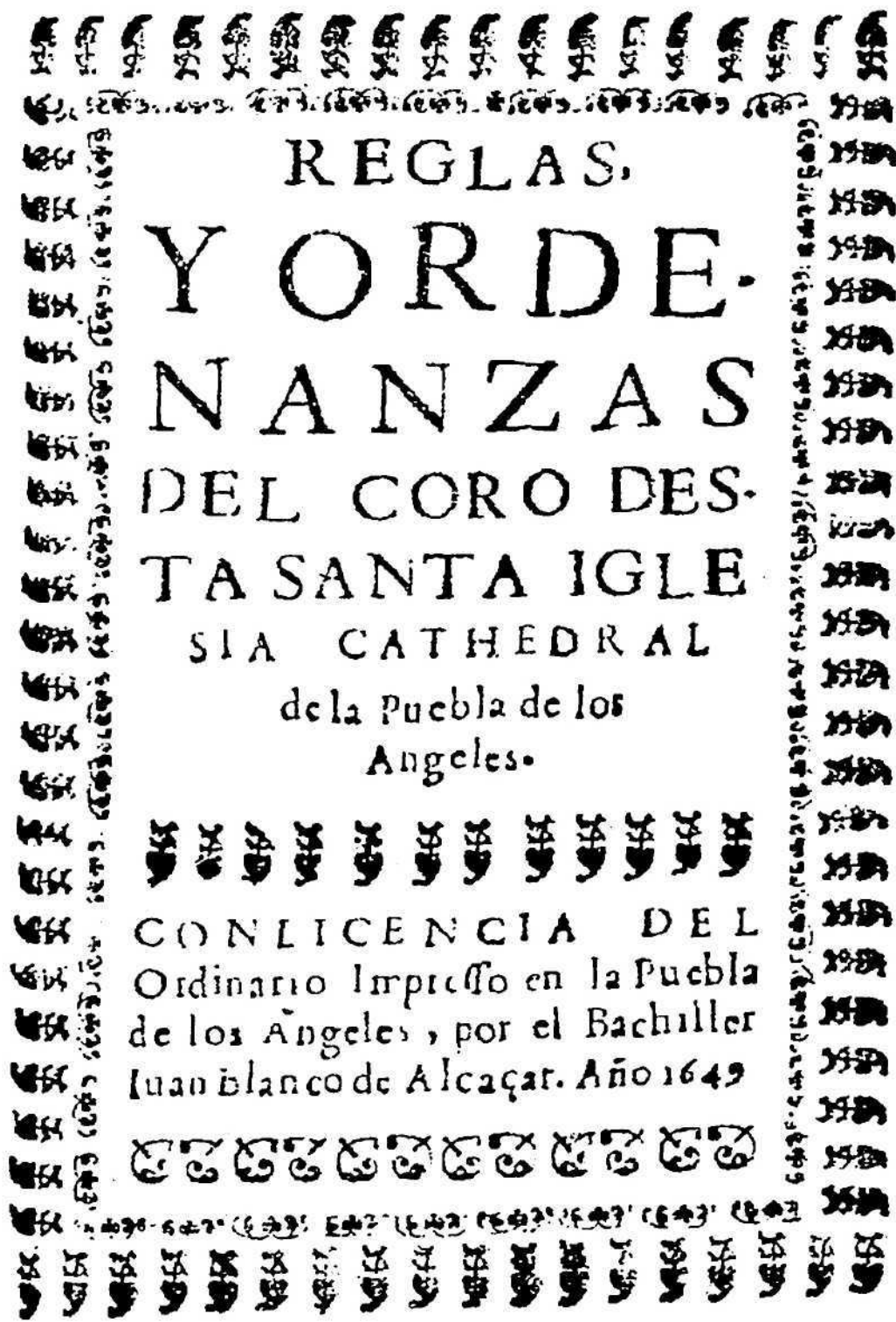
Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Grabado realizado por Juan de Noort, 1652. Destacan en él las columnas salomónicas, signo del carácter sagrado de las monarquía española



Pedro García Ferrer. Lienzo de la Adoración de los Pastores en el Retablo de los Reyes (1648). Detalle con el retablo de Juan de Palafox y Mendoza como pastor



Francisco de Gándara. San Luis, rey de Francia (1647-48),  
escultura que forma parte del Retablo de los Reyes



REGLAS,  
 Y ORDE-  
 NANZAS  
 DEL CORO DES-  
 TA SANTA IGLE-  
 SIA CATHEDRAL  
 de la Puebla de los  
 Angeles.

CON LICENCIA DEL  
 Ordinario Impreso en la Puebla  
 de los Angeles, por el Bachiller  
 Juan Blanco de Alcazar. Año 1649

Juan de Palafox y Mendoza. Reglas y ordenandas del Coro desta Santa Yglesia Cathedral de la Puebla de los Angeles, editada en Puebla, en 1649, en la imprenta de Juan Blanco de Alcázar.