

MARÍA LAURA FLORES BARBA
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara

HAY ALGUNAS NOTICIAS DISPERSAS concernientes a pintores tapatíos o que trabajaron en Guadalajara durante los siglos XVII y XVIII. Uno de ellos es Diego de Cuentas, de quien conocemos algunos datos biográficos¹ y una cantidad considerable de obras en distintas ciudades del país. Sin embargo, la escasa investigación documental llevada a cabo hasta hoy para explicar la pintura colonial de la Nueva Galicia no nos había permitido ampliar la información de ese artista desde 1960.² El presente artículo tiene como objetivo aportar nuevos datos sobre él y su familia, así como de la dinámica del trabajo en su obrador, por medio de las noticias consignadas en el proceso que el nieto de Diego de Cuentas siguió en contra de su tío por la venta de una casa.³

1. Leopoldo I. Orendáin, “El pintor Diego A. de Cuentas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 19, 1951. Orendáin fue el primer investigador que se ocupó de Diego de Cuentas y, como refiere Xavier Moysén en sus notas a la obra de Manuel Toussaint, “[Orendáin] es para la pintura colonial de Jalisco, lo que Don Francisco Pérez Salazar es para la de Puebla: su historiador”, Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, cap. XXIX, p. 271, n. 1.

2. En Guadalajara funcionan tres archivos principales: el Histórico de la Arquidiócesis, el Histórico de Jalisco y el de la Real Audiencia de Guadalajara, pero se han explotado poco en cuanto a historia del arte se refiere.

3. Proceso de Francisco de Cuentas contra Diego de Cuentas sobre la venta de una casa que pertenecía a su abuelo, Diego de Cuentas, Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara (en adelante ARAG), *Bienes de Difuntos*, 1744-1745, 62-4-795.

Diego de Cuentas y Alencaster

En 1951, Leopoldo I. Orendáin publicó, en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, el testamento por medio del cual se conoció el lugar de nacimiento del pintor, además de los nombres de sus padres y los de sus hijos. Antes que él, don Manuel Toussaint calificó a Diego de Cuentas como “el más notable pintor de provincias de su época”⁴ y, aunque ignoraba de dónde era originario, ubicó sus obras en Jalisco. Además, con toda razón se quejó de que su nombre no hubiera figurado en las obras de los tratadistas y aportó una lista de las pinturas de Diego de Cuentas que había visto hasta ese momento.⁵

Sabemos que Diego de Cuentas y Alencaster —como se llama a sí mismo en su testamento— era originario de Acámbaro, Guanajuato. Fue hijo natural de Juan Martínez de Alencaster y María de Sandoval y Gamboa, originarios del mismo lugar, y residió en Guadalajara hasta 1744, año en que murió. En dicha ciudad se casó con Teresa Patiño, con quien tuvo cuatro hijos: Diego, Gertrudis, Rosalía y Juan Antonio. Cuando este último falleció, Diego de Cuentas quedó al cuidado de su nieto Francisco de Cuentas, hijo de Juan Antonio. Se presume, “por tradición”,⁶ que tenía su obrador en una pieza accesoria al Convento de San Agustín y, hasta la fecha, es uno de los pintores tapatíos que más ha llamado la atención de los investigadores⁷ por su prolífica obra.

En su testamento, Diego de Cuentas declaró:

otorgo que le doy todo mi poder cumplido [a Dn. Lorenzo Joseph Buitrago, su albacea], bastante y necesario, el que de derecho se requiere, más vale o valer puede, para que después de mis días, aunque sea pasado el término que la ley [...] dispone, haga y ordene mi testamento, arreglado a una Memoria Secreta que le tengo entregada,

4. Toussaint, *op. cit.*, p. 188. La monografía de Toussaint estaba terminada desde finales de la década de 1930, aunque se publicó en 1960, actualizada con las notas que escribió Xavier Moysén.

5. Véanse las páginas 82-84, de este artículo, donde se reúnen todas las obras de Diego de Cuentas y Alencaster que conozco hasta este momento.

6. Orendáin, en su artículo, afirma que Ixca Farías le dio dicha información, pero no cita ninguna fuente documental. Orendáin, *op. cit.*, p. 78.

7. Toussaint, Moysén, Orendáin y últimamente Tovar y de Teresa, Ramírez Godoy y Vidaurre han hecho referencia a los cuadros localizados en Jalisco, Zacatecas, la ciudad de México y Michoacán. Carmen Vidaurre, por su parte, realizó un análisis más detallado de algunas de sus obras (Cfr. *Silogismos de colores. Estudio sobre la plástica de Diego de Cuentas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Unidad para el Desarrollo de la Investigación y el Posgrado, 2002).

firmada de mi puño, que empieza “En el nombre de Dios Todopoderoso” y remata “ejecútese así para el descargo de mi conciencia” y las demás cláusulas generales.⁸

Una copia de dicha memoria secreta se incluye en el pleito antes referido, además de innumerables referencias a la familia y su trabajo. Éste es uno de los pocos testamentos de pintores novohispanos conocidos hasta el momento en que se mencionan los libros de estampas utilizados para llevar a cabo las composiciones pictóricas. Así, el presente documento aporta indicios significativos sobre la forma de trabajar de los pintores en la época colonial y ratifica la importancia de los estudios orientados a explicar la relación entre los grabados y los modelos utilizados para componer las obras.

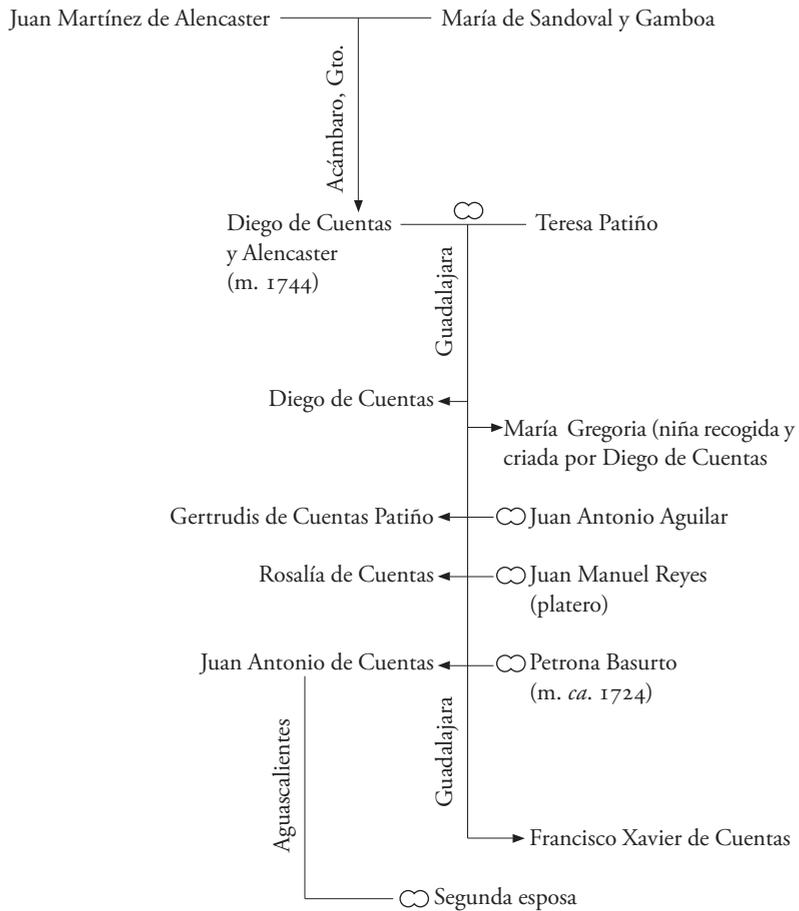
El documento

Francisco de Cuentas, nieto de Diego de Cuentas y Alencaster, se presentó ante el juez de Bienes de Difuntos, en 1744, para denunciar a sus tíos por no permitirle vender la casa que su abuelo dejó como herencia para todos. En sus disposiciones testamentarias, Cuentas había dividido la morada familiar entre sus hijos, con excepción del nieto, a quien le heredó parte del patio para construir sus habitaciones. Dicha casa se levantó en un pedazo de solar que Cuentas y Alencaster adquirió de los religiosos del Convento de Nuestra Señora de la Merced en 1717, por trescientos cincuenta pesos, y que se componía

de 29 varas de oriente a poniente y 33 de norte a sur que hace esquina a dos calles la una de sur a norte que viene de la portería del convento de Carmelitas Descalzas de señora Santa Teresa de esta ciudad a dar a las espaldas del beaterio o reclusión de Santa María de Gracia a dar a las adoberas por cuya parte dicha Calle Real en medio linda con casas en esquina pertenecientes a Isidro de Mata Judíos y la otra calle que viene de oriente a poniente a la cerca del convento de religiosas de Santa María de Gracia a dar a las adoberas por cuya parte dicha Calle Real en medio linda con casas y esquina de Benito de Silva, vecino de esta ciudad, y por los otros dos vientos de oriente y norte con corrales y casas de este dicho convento.⁹

8. Orendáin, *op. cit.*, pp. 75-90.

9. Venta de un solar a Diego de Cuentas, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalupe (en adelante AHAG), Sección Justicia, *Serie Testamentos*, años 1716-1722, caja 8, exp. 16, ff. 3v.-4.



I. Genealogía de la familia Cuentas.

En su testamento, el pintor aclara que construyó las siete habitaciones a expensas de su trabajo, para evitar que sus hijos anduvieran “descarriados ni mendigando en qué vivir”,¹⁰ pero debe hacerse notar que se trataba de una casa de dos pisos cuyos “altos” reservó para su alma.

El obrador de los Cuentas

En el proceso ante la Real Audiencia no sólo se presenta la copia notariada de la memoria secreta —mencionada en el testamento— como prueba de que el nieto no puede realizar la venta, sino que se consignan interrogatorios sumamente interesantes para describir hoy la dinámica de trabajo de los pintores.

En primer lugar, se menciona que su hijo, Juan Antonio de Cuentas, ya fallecido en 1743, también había sido pintor, aunque se estableció en Aguascalientes, ya que “[Diego de Cuentas] le hizo varios envíos de colores y pinturas a la Villa de Aguascalientes y así mismo le envió en una o dos ocasiones géneros de ruán y breña, bayeta, sarga”.¹¹ Se interroga también a otros pintores que fueron aprendices de Diego de Cuentas: Manuel Montes y Balcázar¹² y Lorenzo Ángel Martínez, ambos españoles y maestros en 1744. Gracias a sus testimonios, se sabe que Francisco de Cuentas Basurto, el nieto, también era pintor:

todo el tiempo que fue aprendiz y muchacho el dicho Francisco Cuentas, lo crió dicho su abuelo y mantuvo desde que nació dándole vestuario y todo lo más necesario que ya que era oficial aunque lo mantenía de casa y comida, él buscaba para su vestuario, con algunas pinturas que haría, cogiendo los colores y demás necesario del *obrador* de su abuelo.¹³

10. Memoria secreta de Diego de Cuentas, ARAG, 62-4-795, f. 26v.

11. Testimonio de don Lorenzo Joseph Buitrago, ARAG, 62-4-795, f. 30v.

12. Orendáin refiere que hay cuadros “intrascendentes” de él en Santa Teresa, San Felipe y La Merced, fechados entre 1727 y 1759, además del retrato del obispo Martínez de Tejada en el Museo del Estado. Según Dávila Garibi, un retrato del obispo Juan Leandro Gómez de Parada y Valdés se localizaba en el templo de San Diego, firmado por Manuel Montes en 1751. A la fecha, dicho cuadro ya no se encuentra ahí. Recientemente, se publicaron tres cuadros firmados por Montes en Carlos Navarro, *El retrato en Jalisco*, Guadalajara, s.e., 2004, pp. 67 y 70. De Lorenzo Ángel Martínez aún no se tiene ninguna noticia ni obra registrada. Cfr. Leopoldo I. Orendáin, *Pintura: siglos XVI, XVII y XVIII*, Guadalajara, Jalisco en el Arte, 1960, pp. 25 y 61; José Ignacio Dávila Garibi, *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara. Siglo XVIII*, México, Cultura TGSA, 1963, t. III, p. 600.

13. Testimonio de Manuel Montes y Balcázar, ARAG, 62-4-795, f. 17.

También es importante destacar que el término utilizado por los testigos para referirse a su lugar de trabajo es “obrador”, antes que “taller”. Benito Navarrete Prieto ya había llamado la atención sobre el uso de tal término¹⁴ en la historiografía del arte español, y los documentos del caso aquí referido constituyen una evidencia que confirma el uso de esa palabra en la Nueva España. Navarrete explica que la palabra “taller” no existía en el siglo xvii, ya que se asimiló posteriormente del francés *atelier*.

Sin embargo, lo que más llama nuestra atención es la referencia que Diego de Cuentas hace a sus bienes, ya que en la memoria escribe: “y de los *libros de estampas* que tengo con los demás trastos del arte, hará mi albacea lo que le he comunicado; como también en los *libros devocionarios* que se hallaren pertenecerme”.¹⁵

El uso de las estampas

Se sabe que, en la España del siglo xvii, los pintores solían tener bibliotecas, en algunos casos bastante extensas, con varios libros ilustrados en los que se inspiraban no sólo para copiar las estampas, sino para modificarlas e incluso combinarlas para crear nuevas composiciones.¹⁶ Gracias a los inventarios de los artistas españoles, se ha podido comprobar y estudiar la estrecha relación entre los modelos grabados y las pinturas:

Francisco Rizi se las dejó [las estampas] como legado a Arredondo; Bergamasco, arquitecto y pintor, era propietario, entre otros, de “dos libros de pinturas de estampas que son de paisajes”; Luis de Carvajal poseía más de 400 estampas sueltas, además de varios libros de estampas; Van der Hamen contaba con una colección de estampas de Durero, Tempesta, Lucas de Leyden, Sadeler y un libro con 40 estampas de Callot.¹⁷

14. Benito Navarrete Prieto, a su vez, se refiere al trabajo de María Luisa Caturla respecto a la obra de Zurbarán, en su estudio introductorio al catálogo *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Museo Municipal de Madrid/Generalitat Valenciana, 1999, p. 21 (catálogo de la exposición).

15. Memoria secreta del testamento de Diego de Cuentas, ARAG, 62-4-795, ff. 26v.-27.

16. Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo xvii y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 64-65.

17. Juan Carrete Parrondo, “El grabado y la estampa barroca”, en Juan Carrete *et al.*, *Summa Artis. Historia general del arte. El grabado en España (siglos xv-xviii)*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, t. XXI, p. 337.



2. Diego de Cuentas, *Dolorosa*, 1739. Imagen tomada de Ramírez Godoy y Camacho Becerra, *op. cit.* (*infra* n. 39), p. 37.

Navarrete Prieto afirma que, al igual que en los españoles, “en los inventarios de pintores coloniales, se mencionan también gran número de estampas, junto con los instrumentos del obrador”.¹⁸ Uno de los casos a que se refiere es el de Baltasar de Figueroa, pintor colombiano que dejó “los seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, más un libro de arquitectura [...] más de mil ochocientas estampas”.¹⁹

En el caso de la familia Cuentas, los “trastos del arte”, libros devocionarios y estampas, se repartieron entre Diego de Cuentas Patiño y Francisco de Cuentas, ambos pintores:

en los demás bienes nos mejoró a nosotros, pues así su ropa como los instrumentos del arte y colores los mandó repartir entre mí y dicho mi sobrino, como lo hizo

18. Navarrete Prieto, *op. cit.*, p. 81.

19. Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, vol. II, p. 454, cit. en *idem*.

el albacea con proporción, peso y medida y aún mejorando en algunas nimiedades a dicho mi sobrino.²⁰

Los tratadistas de arte, durante los siglos XVII y XVIII, se refieren al uso de las estampas a lo largo de sus obras. Francisco Pacheco, en *El arte de la pintura* (1649), explica detalladamente, en varios capítulos, el proceso mediante el cual el artista utiliza las estampas. Define primero los tres estados por los que debe pasar un pintor, que son: “principiante”, “aprovechado” y “perfecto”, para después explicar con detenimiento qué deben aprender unos y otros para alcanzar la perfección.²¹

Los “principiantes”, según Pacheco, son los que, “sujetos al debuxo del maestro que se les pone por dechado, trabajan con todas sus fuerzas por imitar lo que ven, conformando, en cuanto pueden, el traslado con su original”.²²

En esa etapa de imitación, aprendían a dibujar las partes del cuerpo, objetos y conceptos básicos de perspectiva y teoría. Al segundo estado se adscribe un pintor cuando supera la primera etapa del aprendizaje. El “aprovechado” comienza, a partir de las imágenes grabadas en su memoria o copiadas de otros diseños, a elaborar sus composiciones

tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno.²³

Pacheco, aunque no censura este método, critica a los pintores que no avanzan de este nivel al siguiente, que es el de la “perfección” y que corresponde a la capacidad plena del artista de inventar completamente sus “historias”. Así, los pintores que llegan al tercer estado, el de la perfección, firman con la palabra “inventor” al lado de su nombre, para aclarar que la composición es fruto suyo y no copia de alguna estampa. Sin embargo, se ha comprobado que, por lo menos en el caso de la Nueva España, algunos pintores utilizaron el término

20. Argumento de Diego de Cuentas contra su sobrino, ARAG, 62-4-795, f. 5.

21. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

22. *Ibidem*, p. 265.

23. *Ibidem*, p. 269.

únicamente para elevar su *status*.²⁴ Así lo demuestra Nelly Sigaut en su estudio sobre José Juárez, quien, pese a haber firmado su *Adoración de los Reyes* con la palabra “inventor”, tomó evidentemente como modelo un grabado.²⁵

Pacheco consideraba que los pintores debían tener, además, criterio para elegir las estampas que usarían como modelos, ya que circulaban grabados con detalles “indecentes”, “impropios” o simplemente incorrectos. Cuando se detiene a dar sugerencias sobre el modo de pintar determinados temas, advierte sobre el peligro de usar estampas equivocadas: “pondremos delante de los ojos el desacierto que usó Cornelio [Cort] en su estampa del año 1570, donde está un pobre de espaldas desnudo el medio cuerpo, porque deste papel se valen muchos pintores”.²⁶

Le preocupaba que ciertos detalles “impropios” que descuidaban algunos pintores se repitieran, porque muchas veces no tenían los suficientes conocimientos para discernir entre los detalles correctos y los incorrectos. De ahí la importancia de que los pintores contaran no sólo con estampas, sino con libros de historia sagrada e incluso tratados para llevar a cabo su trabajo correctamente.

Otro tratadista, Antonio Palomino, en su *El museo pictórico y escala óptica* (1724), recomienda “que el pintor tenga libros, así de historia sagrada como también de humana, y aun profana, por lo que pertenece a las fábulas”;²⁷ así, el pintor aprovechado tendrá un amplio repertorio al cual acudir para hacer sus historias, que

ha de componer de varios retazos; aquí es, donde milita la mayor dificultad: porque tal vez es a la izquierda, lo que es menester a la derecha, y es necessario trocarlo. Tal vez viene bien la accion pero la luz es diferente. Tal vez estan las figuras miradas de punto alto, y son menester de punto baxo. Todo lo qual necessita el pintor de gra-

24. Clara Bargellini explicó en una ponencia que, en el caso de la pintura, este término se utilizaba para calificar al pintor antes que la obra en sí. Clara Bargellini, “Invención y originalidad: prácticas y conceptos en el arte novohispano y en su historiografía”, conferencia dictada en el marco del Coloquio de Historia del Arte. Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano, Puebla, 22 de febrero de 2005.

25. Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, El Colegio de Michoacán/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Museo Nacional de Arte, 2002, pp. 195-203.

26. Pacheco, *op. cit.*, p. 584.

27. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, t. II, *Práctica de la pintura*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, cap. II, p. 139, conclusión cuarta.

duarlo, y acomodarlo de suerte, que todo esté acorde, y gobernado debaxo de vna misma luz, y vn mismo punto de Perspectiva.²⁸

Así, las estampas sueltas y los grabados que ilustraban los libros se utilizaban como una especie de catálogo del cual los pintores elegían las figuras que mejor se ajustaban a la composición que tenían en mente.

Últimamente, la historiografía del arte ha concedido una importancia cada vez mayor al estudio de las estampas y al empleo que los pintores les reservaron.²⁹ Se han encontrado ya muchas similitudes y diferencias entre los modelos y las pinturas, lo que ayuda a profundizar no sólo en el conocimiento de la producción artística, sino en lo que implica el hecho de copiar una estampa tal cual, o cambiar algunos detalles suyos para transformarla en algo nuevo. Ha de tomarse en cuenta también que los grabados en papel se vendían por miles y llegaban hasta los hogares más pobres, porque parece que ninguno podía prescindir de una imagen colgada en la pared, ya fuera un pequeño papel o un lienzo con marco de ébano.

Para ejemplificar la difusión de las estampas, podría revisarse la gran cantidad de inventarios de tendajones en la Guadalajara del xvii,³⁰ pues pronto saltaría a la vista que en la mayoría de los pequeños comercios se vendían “vite-las”, estampas, liencesitos, marquitos con láminas de papel o “santos romanos”, entre otras muchas mercaderías que también se ofrecían. A pesar de la omnipresencia de las imágenes, hasta el momento no se había encontrado un inventario donde se las mencionara como parte de los bienes de un pintor.³¹

28. *Ibidem*, p. 67.

29. Cfr. Benito Navarrete Prieto, Nelly Sigaut y la reciente iniciativa en línea denominada *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA) han emprendido un esfuerzo conjunto entre la Universidad de California en Davis y la Pontificia Universidad Católica del Perú para localizar, poner en línea y discutir las correspondencias entre grabados y pintura colonial. Tal proyecto y las galerías se encuentran en www.colonialart.org.

30. Los documentos que consulté al investigar al pintor Francisco de León fueron inventarios y avalúos tanto de comerciantes como de eclesiásticos y civiles. La gran mayoría de inventarios de tiendas mencionaban estampas, imágenes y libros devocionarios. La obra de Thomas Calvo también hace referencia a la gran cantidad de tiendas que había en la Nueva Galicia y a las clases de objetos que se vendían en ellas durante el siglo xvii. Thomas Calvo, *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo xvii*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara/Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines, 1991.

31. El trabajo que incluye los inventarios de las tiendas, como el presente documento, forma parte de una investigación más amplia que llevo a cabo en Guadalajara sobre la familia Cuentas. En él trataré con mayor profundidad la relación entre las estampas y la obra de dichos pintores.



3. Diego de Cuentas, *Niño Dios*, s. f. Imagen tomada de Ramírez Godoy y Camacho Becerra, *op. cit.* (*infra* n. 39), p. 38.

La fama de los Cuentas

Volviendo al tema de la familia Cuentas, el documento arroja luz también sobre la estima en que se tenía a Diego de Cuentas y Alencaster en su tiempo.³² En uno de los testimonios que Francisco de Cuentas ofrece en su favor, argumenta que su abuelo pagó con una pintura el pleito por bigamia que hubo de enfrentar Diego de Cuentas Patiño. Dicha obra seguramente valía más de lo que el testigo, el licenciado don Blas de Escobedo, afirma, porque “naturalmente era preciso en el difunto el esmero en la pintura a fin de mostrarse agradecido, sin que dé la menor duda de que fuese obra prolija cuando *era de los primeros pinceles de esta ciudad*”.³³

Además, entre las declaraciones de los testigos se mencionan las “dos obras que tuvo grandes el maestro Cuentas, que fueron el arco del Señor Obispo y el

32. Habría que tomar 1709 como fecha de inicio de las actividades de Diego de Cuentas y Alencaster, ya que es la más temprana de sus obras firmadas.

33. Argumento de Francisco de Cuentas contra su tío, ARAG, 62-4-795, f. 37-37v.

Camarín de Nuestra Señora de Zapopan”,³⁴ las cuales “importaron más de setecientos pesos y que éstas las bosquejaba y trabajaba en ellas Francisco de Cuentas su nieto”,³⁵ quien, de hecho, se queja de no haber obtenido un pago justo por su trabajo como oficial cuando asegura que las obras no eran

tan de poco importe que no llegasen a setecientos por unas, otras a trescientos y las que menos a doscientos, de las que si acaso llegó a darle el difunto algún salario (como expresa la contraria), el que más llegó a veinte pesos, que si en otra parte hubiese de ponerse a pintar monos lo triplicara.³⁶

Valga además como prueba de su prestigio el tamaño de su obrador, donde no solamente tuvo trabajando a sus hijos y a su nieto, sino también a dos oficiales ajenos a su familia. De la misma manera, el hecho de que su yerno sea Juan Manuel de los Reyes, un platero, y de que un testigo sea Joseph Morales, un carpintero con quien trabajó por lo menos ocho años,³⁷ da cuenta de las relaciones que había entre los gremios.

Los cuatro pintores de la dinastía Cuentas

Desde que Orendáin publicó su artículo sobre Diego de Cuentas, hizo notar la firma con que se reconocen los cuadros de su “segunda etapa”: “un jeroglífico, claro y expresivo por otra parte, consistente en una serie de cuentas, como las de un rosario a las que añade la palabra *fecit*”.³⁸ Ahora que sabemos de la existencia de un obrador de la familia Cuentas, ¿cabría la posibilidad de que este “jeroglífico” significara que las pinturas son producto del obrador y no exclu-

34. Testimonio de Joseph Morales, carpintero, *ibidem*, f. 19v. Suponemos que el arco al que se hace referencia era el de la bienvenida al obispo Juan Leandro Gómez de Parada, en 1736, aunque aún no he encontrado documentos que lo comprueben. En cuanto al camarín, fray Luis del Refugio Palacio refiere que el obispo don fray Francisco de San Buenaventura Martínez de Tejada “añadió al Santuario un precioso camarín”; sin embargo, Diego de Cuentas ya había muerto cuando dicho obispo gobernó la diócesis. Fray Luis del Refugio Palacio, *Historia breve de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Zapopan*, Guadalajara, Tip. y Lit. Loreto y Ancira, 1918, p. 26.

35. Testimonio de Manuel Quiñones, alcalde de la Real Cárcel, ARAG, 62-4-795, f. 20v.

36. Argumento de Francisco de Cuentas a su favor, *ibidem*, f. 9-9v.

37. Testimonio de Joseph Morales, *ibidem*, f. 19v.

38. Orendáin, *op. cit.*, p. 80.

sivamente de Diego de Cuentas y Alencaster? Además, hace falta preguntarnos de dónde toma Diego de Cuentas su apellido. Debemos recordar que los de su padre eran “Martínez de Alencaster” y los de su madre “Sandoval y Gamboa”. También habrá de hacerse notar que, a lo largo del documento, los Cuentas se refieren a sí mismos como “de Cuentas” o “de las Cuentas”, indistintamente. Ramírez Godoy³⁹ ya había llamado la atención sobre este fenómeno, para concluir que el “Cuentas” era un seudónimo.

Conclusiones

Bien podría adelantarse, antes de llevar a cabo un estudio profundo de los pintores Cuentas, que se hace referencia a una dinastía como lo fue la de los Echave o los Juárez. Tal vez no en cuanto al renombre de los pinceles, pero sí respecto a la forma en que trabajaron. Hasta ahora son muchas las obras que se atribuyen a Diego de Cuentas y que se encuentran en todo el territorio mexicano, pero habrá que formular un catálogo cuidadoso para saber cuáles pertenecen a Diego de Cuentas y Alencaster; cuáles a Juan Antonio de Cuentas, su hijo, que vivía y trabajaba en Aguascalientes; cuáles a Diego de Cuentas Patiño, otro de sus hijos, que pintaba en Guadalajara, y cuáles más a Francisco Xavier de Cuentas,⁴⁰ su nieto, que también producía en Guadalajara. ❀

39. Guillermo Ramírez Godoy y Arturo Camacho Becerra, *Cuatro siglos de pintura jalisciense*, Guadalajara, Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 1996, p. 37.

40. A lo largo del documento, tanto el abogado como los tíos del demandante lo llaman simplemente Francisco; sin embargo, en la única ocasión en que él firma un documento, lo hace como Francisco Xavier de las Cuentas. *Cfr.* Carta poder a Joseph Antonio Macario Osorio, ARAG, 62-4-795, f. 40v.

Obras firmadas y no firmadas, atribuidas a Diego de Cuentas

Obras firmadas

<i>Título</i>	<i>Año</i>	<i>Firma</i>	<i>Ubicación</i>
<i>Apostolado</i> (12 lienzos)		Dibujo de un rosario y la palabra <i>fecit</i>	Convento de San Francisco, Zapopan
<i>Camarin de la Virgen de Zapopan</i>		Obrador de los Cuentas	Basílica de Zapopan
<i>Divina pastora</i>		Dibujo de un rosario y la palabra <i>fecit</i>	Colección particular
<i>Dolorosa con los instrumentos de la pasión</i>		Cuentas <i>fecit</i>	Colección particular (EUA)
<i>La Inmaculada como redentora de ánimas</i>		Cuentas <i>F.</i>	Capilla de San Juan Bautista en la ex hacienda de Cedros Mazapil, Zacatecas
<i>Martirio de San Bartolomé</i>		Firmada	Convento de San Francisco, Zapopan
<i>Niño Dios</i>		Firmada	Colección particular
<i>Retrato del ilmo. Juan Santiago de León Garabito</i>		Firmada	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del obispo don Juan Santiago de León Garabito</i>		Firmada	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del obispo fray Felipe Galindo</i>		Firmada	Museo Regional de Guadalajara
<i>Retrato del obispo Juan Sánchez Duque</i>		Firmada	Catedral de Guadalajara
<i>San Juan Bautista</i>		Firmada	Colección particular
<i>Santo Santiago</i>		Dibujo de un rosario y la palabra <i>fecit</i>	Colección particular
<i>Virgen del Apocalipsis</i>		Firmada	Museo Regional de Guadalajara
<i>Glorificación de la Orden de la Merced</i>	1709	<i>Didacus A. Cuentas F.</i> Año 1709	Iglesia de la Merced, Guadalajara
<i>La Anunciación</i>	1709	Firmada	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del obispo don Nicolás Carlos Gómez de Cervantes</i>	1714	Firmada	Catedral de Guadalajara
<i>San José con el Niño</i>	1714	Firmada	Santuario de Guadalupe, Guadalajara

<i>Evangelistas</i> (cuatro lienzos)	1720	Cuentas <i>fi. At</i> 1720	La Profesa, México, D.F.
<i>San Alejandro, obispo de Comana</i>	1723	<i>Didacus</i> a Cuentas <i>F.</i> año 1723	Capilla de San Juan Bautista en la ex hacienda de Cedros Mazapil, Zacatecas
<i>San Miguel Arcángel</i>	1725	Dibujo de un rosario y la palabra <i>fecit</i>	Colección particular
<i>San Felipe Neri</i>	ca. 1730	Cuentas <i>fecit</i>	Colección particular
<i>Retrato de fray Joseph Guerra</i>	1730	Firmada	Claustro bajo del Convento de Guadalupe en Zacatecas
<i>Retrato del obispo don Francisco Gómez de Mendiola</i>	1731	Firmada	Catedral de Guadalajara
<i>San Juan de la Cruz</i>	1732	Firmada	Originalmente en el Museo Regional de Guadalajara, enviado al Museo de Tepic
<i>Retrato del venerable padre don Feliciano Pimentel</i>	1733	<i>Didacus</i> a Cuentas <i>F.</i> a 1733	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del obispo Nicolás Gómez de Cervantes</i>	1735	Firmada	Antiguo Convento de Santa Mónica, Guadalajara
<i>Arco del obispo Juan Leandro Gómez de Parada</i>	1736	Obrador de los Cuentas	Guadalajara
<i>Trinidad y siete arcángeles</i>	1737	<i>Didacus</i> a cuentas <i>Fct.</i>	Museo Regional de Guadalajara
<i>Dolorosa</i>	1739	Firmada	Colección particular

Obras sin firma atribuidas a Diego de Cuentas

<i>Título</i>	<i>Año</i>	<i>Firma</i>	<i>Ubicación</i>
<i>Buen pastor</i>			Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán
<i>Retrato de don Vasco de Quiroga</i>			Museo Michoacano de Morelia
<i>La Virgen con el Niño</i>	1710		Museo Regional de Guadalajara
<i>Sagrada Familia</i>	1711		Colección particular
<i>San Francisco de Asís</i>	1717		Convento de Capuchinas, Guadalajara

<i>Virgen con ángeles</i>	1732	Museo Regional de Tepic, Nayarit
<i>Purísima</i>	1739	Museo Regional de Guadalajara (?)
<i>Retrato del ilmo. Alonso de la Mota y Escobar</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Diego Camacho y Ávila</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Fr. Domingo de Alzola</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Fr. Francisco de Rivera y Pareja</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Fr. Juan de Ovalle Arredondo</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Fr. Manuel de Mimbela y Morlans</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Francisco Santo García de Ontiveros y Martínez</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Francisco Verdín de Molina</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Juan Ruiz Colmenero</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Juan Sánchez de Estrada</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Leonel de Cervantes Carvajal</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahún</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Pedro de Ayala</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara
<i>Retrato del ilmo. Pedro Gómez de Maraver</i>	Atribuida	Catedral de Guadalajara

N.B. Agradezco especialmente a mis maestros Nelly Sigaut y Arturo Camacho la ayuda que me brindaron, pues con ella fue posible desarrollar este trabajo.