



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*EL RETABLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE.  
UN EJEMPLO DE CREACIÓN Y DEVOCIÓN EN SANTIAGO  
TEJUPAN, OAXACA.*

ENSAYO ACADÉMICO QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE  
PRESENTA:

**Yunuen Lizu Maldonado Dorantes**

TUTORA PRINCIPAL  
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
MTRO. ROGELIO RUIZ GOMAR  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MTRA. GABRIELA CRUZ UGALDE GARCÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F., MAYO DE 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## *Agradecimientos*

La culminación del presente proyecto no hubiera sido posible sin la ayuda y las palabras de aliento de muchas personas.

A mi madre y hermana por ser parte medular en mi vida, por la paciencia, el cariño y el infinito apoyo brindado.

A la UNAM por recibirme nuevamente en sus aulas y a cada uno de los profesores que con sus clases me formaron como Historiadora del Arte.

A los miembros de la Coordinación de Posgrado por la disposición y la ayuda en todo momento.

A la Dirección General de Posgrado por la beca y el apoyo económico otorgados, los cuales me facilitaron el desarrollo de los estudios y parte de las estancias de investigación.

A Luis porque este ensayo tiene mucho de ti. Por tu eterna compañía, consejos, enseñanzas, cuestionamientos y sobre todo por tu cariño.

A la Dra. Clara Bargellini por el apoyo, los consejos que me permitieron organizar la tesis.

A los sinodales Mtro Rogelio Ruiz y Mtra. Gabriela Ugalde cuyos comentarios me permitieron seguir buscando respuestas a sus cuestionamientos.

A Carlos Osorio por ayudarme a recorrer tan intrincados caminos por las comunidades de la Mixteca Alta.

A Nicholas Johnsson y Sebastián van Doesburg por los buenos mezcales durante las pláticas, los recorridos por la mixteca y compartir sus conocimientos.

A Abel Ramos, tus comentarios siempre fueron atinados e impulsaron el afán de concluir el texto.

A mis amigos de tantos años Luz, Blanca, Rosario y Jorge por estar siempre presentes y hacerme reír en momentos en que lo necesitaba.

A mis amigas de posgrado Denisse, Natalia, Mirta y María Laura por el placer de conocerlas y haber compartido diversos recorridos y charlas

Finalmente, dedico la tesis a Don Luis Álvarez (q.p.d.) por el interés, apoyó y apego que siempre prestó en las distintas etapas del proyecto de restauración y en el desarrollo de esta tesis. Por las charlas que tuvimos bajo los árboles de su magnífico jardín pero sobre todo: por la calidez humana.

## ÍNDICE

Introducción	6
I. Historiografía: retablos en la Mixteca Alta y donantes indígenas.	12
II. Templo de Santiago Tejupan	20
III. Retablo de la Virgen de Guadalupe	27
IV. Nicolás Ruiz, bienhechor de la Iglesia	37
V. Construcción del retablo	47
VI. Juan José Suárez: pintor-dorador a través de su obra	53
A) El cuadro de la Virgen de Guadalupe	55
B) Cuadros de las apariciones	61
C) Policromía del retablo	68
D) La escultura	71
VII. Comparación con otros retablos en una misma zona	74
Conclusiones	86
Apéndice documental	92
Lista de comunidades visitadas	109
Listado de fotografías	110
Fuentes	115

*El truco de todo el asunto está en encontrar los detalles que, aunque no ocupan un lugar en el corazón de la pintura y no se les presta importancia y se dibujan a toda prisa, siempre se repiten.*

Orhan Pamuk

***Me llamo Rojo***

*Ciegamente reclama duración el alma arbitraria  
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,  
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica  
de quienes no alcanzaron tu tiempo  
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.*

Jorge Luis Borges

***Inscripción en cualquier sepulcro***



Foto 1 Vista general, retablo lateral de la Virgen de Guadalupe, Tejupan. (Julio Ortega)

## INTRODUCCIÓN

El templo de Santiago Tejupan se encuentra inmerso en una zona que ha llamado la atención de distintos investigadores, ya sean arqueólogos, antropólogos, historiadores e historiadores del arte. La historiografía de Santiago Tejupan o Texupan, de acuerdo con las fuentes primarias, ha incluido a la comunidad como un lugar importante en la producción de grana cochinilla y seda, y como sede de uno de los cacicazgos indígenas más importantes de la época precortesiana, que cuenta con un códice y una relación geográfica de finales del siglo XVI. Sin embargo, en el ámbito artístico el poblado ha quedado relegado a simples menciones respecto a su arquitectura conventual y a la reciente reproducción de una pintura en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. Esta falta de interés posiblemente está vinculada por su cercanía a los conventos dominicos del siglo XVI: Coixtlahuaca, Yanhuitlán y Teposcolula. No obstante, su ubicación geográfica le permitió en época novohispana mantenerse conectado con las ciudades de Oaxaca y Puebla.

De los diez retablos que aun conserva el templo, el dedicado a la Virgen de Guadalupe llamó mi atención debido a la inscripción que todavía se puede leer en el banco (ver fotografía 16). Mientras que este tipo de inscripciones han sido referentes que han permitido a otros investigadores datar obras, registrar nuevos artífices y donantes, para mi fue el punto de partida para comparar los datos que la propia obra aportaba, cuestionar las atribuciones hechas a partir de esta información, y para dar respuestas a las interrogantes que me fueron surgiendo durante el proceso de investigación ¿quiénes eran los personajes que consignaba la obra?, ¿cuál era su relevancia?, ¿cuántos artistas participaron en la

realización del retablo?, ¿existen más obras del mismo artista en la zona? Así me propuse buscar en archivos, comparar el retablos con otros ejemplares circunvecinos y analizar los materiales que lo componen.

Conocer y estudiar la obra que se conserva en Tejupan, y en específico el retablo de la Virgen de Guadalupe, fue mi labor como historiadora desde el 2005, año en que iniciaron los trabajos del *Proyecto integral de conservación y restauración del templo de Santiago Apóstol, Villa Tejupan de la Unión*. Gracias al trabajo gestionado y coordinado por el restaurador Luis Huidobro Salas adscrito a la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNCPC-INAH), tuve las facilidades para fotografiar, muestrear y consultar los archivos del templo y el municipio, además de poder recorrer distintas comunidades de la región. Los recursos para la ejecución de este proyecto se debió al esfuerzo emprendido desde el 2004 por la Sociedad de arte y cultura de Tejupenses A.C., la participación del programa Fondo de Apoyo a Comunidades para la Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de Propiedad Federal (Foremoba) de 2006 a 2013 y la Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca A.C. (FAHHO) de 2008 a 2013.

Como bien apuntó la Dra. Clara Bargellini a lo largo de sus clases, busqué que el propio objeto de estudio me proporcionara información, la obra es el documento. La investigación se tornó más compleja debido a la dificultad para acceder a los templos a tomar fotografías o consultar los pocos archivos que aún se conservan. Tuve la suerte de poder subirme a los andamios y mirar la obra a pocos centímetros. Y la de contar con el permiso de la comunidad para bajar el cuadro de la Virgen de Guadalupe, previa venia del cabildo y la feligresía.

Una de las dinámicas de acercamiento a las comunidades que aprendí en los proyectos de restauración consistió en tomar en cuenta las características culturales, su forma de organización, su sistema de valores para interactuar de una forma correcta y establecer una buena comunicación; esto es indispensable para cualquier persona que realiza investigación en campo. Es fácil quejarse que a veces ponen trabas a nuestra labor, pero no entendemos las circunstancias que los hacen desconfiar de todos aquellos que les ofrecen o les piden algo. Si uno respeta y toma en cuenta a las personas que custodian estos bienes te abrirán las puertas que resguardan su patrimonio, porque ellos también tienen interés por conocer su pasado y la historia de aquellos que construyeron el templo y sus retablos. Por lo tanto, una manera de agradecer a las comunidades su generosidad es regresarles su historia, ahora escrita, como un medio para recordar, entender y conocer su patrimonio.

Esta tesis tiene como objetivo realizar un estudio del retablo de la Virgen en su conjunto para comprender cómo se hizo y quién lo hizo, conocer quién fue el donante Nicolás Ruiz, y qué lugar ocupó política y económicamente en su comunidad durante el siglo XVIII. Al no existir un estudio previo sobre el artista Juan José Suárez, examino el cuadro de la Virgen de Guadalupe que tiene su firma y que también se encuentra en el templo. Para sustentar que la talla del retablo corresponde a otra persona, estudio algunos elementos de la talla, y hago un acercamiento a las ordenanzas de los gremios donde se estipula cuál era la labor de pintores, doradores y entalladores. Por otra parte, existen elementos ornamentales y de policromía que se repiten en obras de pueblos aledaños a Tejupan, lo cual permite plantear el uso de algunos modelos en la zona.

Las fuentes documentales primarias que utilicé provienen del Archivo Parroquial de Santiago Tejupan (APST), de cuyos volúmenes obtuve información sobre Nicolás Ruiz y su familia, referencia sobre la cofradía de la Virgen de Guadalupe y los inventarios del siglo XX de la misma iglesia. También consulté el Archivo Histórico Municipal de Santiago Tejupan (AHMST) del que extraje un par de datos sobre el donante. Otra fuente consultada fue el Archivo Judicial del Estado de Oaxaca (AJEO) que resguarda un libro de cuentas de Nicolás Ruiz y un documento sobre los bienes del cura de Tejupan, Isidro Carrizosa. Este último está catalogado como inventario de la parroquia. Además, en la Fundación Bustamante Vasconcelos se conserva una fotografía del retablo y un inventario del templo de 1960. También examiné el Archivo Parroquial de san Pedro y san Pablo Teposcolula (APPPT) y el Archivo General de la Nación (AGN), pero no localice información específica sobre el tema.

Para comparar el retablo de la Virgen de Guadalupe con otras obras realicé un recorrido por 42 comunidades. También revisé la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas y consulté la base de datos del Catálogo de bienes culturales del Estado de Oaxaca. Parte fundamental en el estudio fueron los análisis realizados a las muestras de tres lienzos del retablo, del cuadro de la Virgen de Guadalupe y en la policromía del altar. Los análisis consistieron en microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido y espectroscopía (EDS); fueron realizados por el químico Víctor Santos (CNCPC-INAH), la Mtra. Mirta Insaurralde y el microscopista Esteban Sánchez (Laboratorio de Análisis y Diagnostico del Patrimonio- El Colegio de Michoacán). En todas las muestras se analizaron las estratigrafías, la granulometría y la identificación de los pigmentos utilizados. Durante el proceso de restauración tuve la oportunidad de mirar la obra con diferentes aumentos,

gracias a ello puede observar algunas de las capas y la técnica de manufactura. Las fotografías del registro realizadas por Julio Ortega Huidobro en las que aplicó luces frontales, de manera transmitida (de atrás hacia delante) y rasante (en diagonal) me permitieron distinguir algunas características de manufactura y del estado de conservación de la obra antes de ser intervenida.

El estudio consta de siete apartados. Inicio con la información histórica del lugar. Paso luego a la descripción del templo de Santiago Tejupan que entrelazo con algunos datos sobre la construcción del conjunto arquitectónico. En el siguiente apartado, realizo una descripción del retablo de la Virgen de Guadalupe e incluyo información documental que localicé sobre la obra. En el cuarto apartado, desarrollo la biografía del bienhechor don Nicolás Ruiz e identifico su estatus político y económico en la comunidad. Posteriormente, analizo la talla del retablo y hago una aproximación a las soluciones ornamentales de algunos de sus elementos. En el sexto apartado, estudio la obra de Juan José Suárez, empezando con el cuadro de la Virgen de Guadalupe que tiene su firma. Posteriormente lo comparo con los lienzos de “las apariciones” del retablo y con elementos de la policromía del altar, para poder así atribuir las obras al mismo autor. Finalmente, realizo comparaciones de talla y policromía del retablo de Tejupan con obras en lugares circundantes que presentan soluciones similares, lo que me permite establecer una zona en la que existen policromías y tallas parecidas. Al final, incluyo un apéndice de documentos sobre don Nicolás Ruiz y una relación de las comunidades visitadas.

Lo que el lector tienen en sus manos es un estudio minucioso de una obra relacionada con su entorno geográfico, social y material. A partir de la mirada acuciosa de

los detalles decorativos, de la factura y los documentos relacionados al retablo, busqué estudiar la obra como un ente donde se entrelazan la presencia de distintas personas.

A través de los pequeños detalles que dejan los artífices se pueden dilucidar su forma de pintar o de tallar, y al conocer cómo se construyen los retablos y los procedimientos que cada etapa conlleva es factible encontrar marcas que nos hablan de su factura. Asimismo, el estudio de los materiales, camino que ha tenido un auge en años recientes, confirmaron y complementaron las observaciones obtenidas a partir de los análisis visuales de la obra. No hay que olvidar que las obras que ahora estudiamos son resultado tanto del deseo de sus artífices y donantes como del contexto social y cultural en el que estos se desenvuelven. Esto es, también forman parte de la identidad de los pobladores de la comunidad que los resguarda.

## I.- HISTORIOGRAFÍA: RETABLOS, PINTURA Y DONANTES INDÍGENAS EN LA MIXTECA ALTA

La Mixteca se localiza al oeste del estado de Oaxaca y se divide en Costa, Baja y Alta. La última ocupa la parte oriental de la región y se conforma por los distritos de Nochixtlán, Teposcolula, Coixtlahuaca, Huajuapán y Tlaxiaco (Mapa 1). Los estudios sobre arte virreinal en la Mixteca Alta han privilegiado la arquitectura de los conventos del siglo XVI y la obra del pintor Andrés de Concha.<sup>1</sup> Sin embargo, aunque poco, algo se ha escrito sobre otras manifestaciones artísticas. En relación a la elaboración de retablos sobresale una serie de documentos publicados por María de los Ángeles Romero Frizzi, los cuales dan cuenta de la factura de algunos retablos virreinales en diferentes pueblos de la región;<sup>2</sup> entre ellos están los contratados en el siglo XVI entre Andrés de Concha y los naturales de los pueblos de San Miguel Achiutla, San Pedro y San Pablo Teposcolula y Santa María de la Natividad Tamazulapán; pero también se incluyen varios contratos para la construcción de otros retablos del siglo XVII y uno del siglo XVIII. Entre los pueblos involucrados en estos dos siglos se encuentran San Juan Teposcolula, San Felipe, San Juan Achiutla y Tlaxiaco. En los documentos se informa el nombre del maestro tallador o dorador, las características y condiciones que debería tener cada obra, así como el precio.

La publicación más reciente sobre el convento de Santo Domingo Yanhuitlán incluye un capítulo dedicado a “Los retablos” escrito por Elsa Arroyo.<sup>3</sup> En él la autora

---

<sup>1</sup> Pintor sevillano que pasó a Nueva España en 1567, realizó diversos retablos en poblados de Oaxaca y en la capital novohispana. Además realizó obra arquitectónica en las ciudades de México y Guadalajara. Falleció hacia 1612.

<sup>2</sup> María de los Ángeles Romero Frizzi, “Más ha de tener este retablo”, en *Estudios de Antropología e Historia*, núm. 9, 1978, pp. 1-30

<sup>3</sup> Elsa Arroyo Lemus, “Los retablos”, en Alejandra González Leyva (coord.) *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, México, Universidad Nacional Autónoma de

señala que los altares que se encuentran a lo largo de la nave son de los siglo XVI al XIX. La autora realiza, además, un rastreo de las obras robadas, relaciona elementos del retablo mayor presentes en altares a lo largo de la nave, advierte la recolocación de esculturas y nichos, y sintetiza las distintas intervenciones que ha tenido el retablo mayor y el retablo lateral de Jesús Nazareno. Precisa que de todos los altares del templo únicamente el dedicado a la Virgen de la Soledad y un fragmento son del siglo XVIII. En cuanto al retablo de la Virgen de la Soledad, con soporte estípite, la autora describe la obra y transcribe la inscripción que registra su conclusión el 16 de junio de 1789, y la donación que realizaron

don Juan de Mata Guisado y doña

Juana de Ogendi Zaragoza. Por su

parte, Alejandra González Leyva

en otro capítulo del mismo libro

hace comparaciones entre los

retablos de Yanhuatlán y los

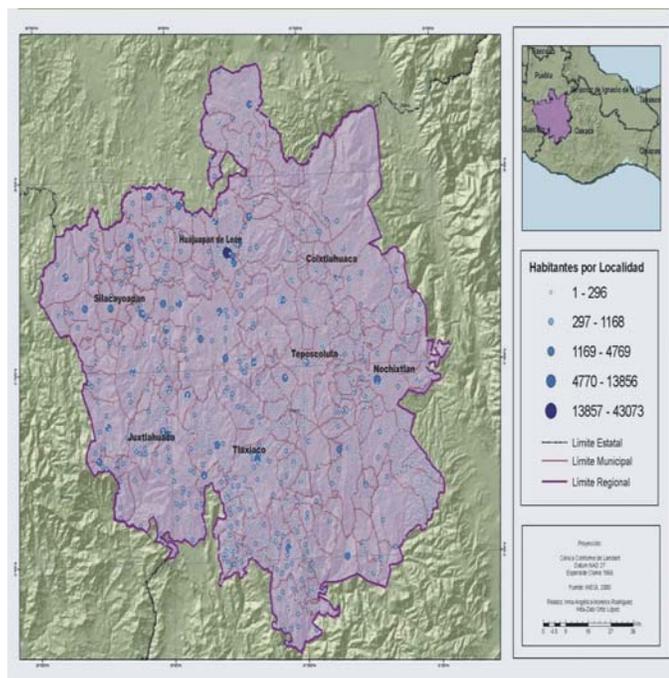
altares que se conservan en los

pueblos de visita; la autora del

apartado apunta “la propagación

de algunos elementos figurativos

y soluciones formales”.<sup>4</sup>



Mapa 1 Localización de la mixteca. Tomado de Hita Ortiz López, *La degradación ambiental en la mixteca oaxaqueña y las estrategias de conservación de los recursos naturales*, Tesis de Licenciatura en Geografía, FFyL/UNAM, 2009. p.24.

México/Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009, pp. 235-283.

<sup>4</sup> Alejandra González Leyva, “Pueblos sujetos y capillas de visita”, en Alejandra González Leyva (coord.) *El convento de Yanhuatlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009, p. 330.

Sobre la pintura novohispana oaxaqueña de siglo XVIII tenemos el apartado que Manuel Toussaint le dedicó en su libro *Arte colonial en México*; en él registró algunos pintores y las obras que de ellos vio en distintas iglesias.<sup>5</sup> Esta información es ampliada en su libro *Pintura colonial*.<sup>6</sup> Por otra parte, un trabajo consagrado al estudio del arte oaxaqueño incluye un artículo de Elisa Vargaslugo donde aborda la pintura novohispana en el estado.<sup>7</sup> La autora destaca la existencia de algunas modalidades pictóricas y da a conocer ejemplos que considera notables. Subraya las devociones a santa Rosa de Lima y a la Virgen de Guadalupe, y publica composiciones iconográficas complejas como las de algunos lienzos de Tlacoahuaya. Considera también que las pinturas de “tipo cuzqueño”, es decir con aplicaciones doradas, se importaron hacia mediados del siglo XVIII y que pintores como José de Páez las imitaron. Un estudio más reciente en que aborda la pintura virreinal es el de Fátima Halcón, quien proporciona información documental sobre el cuadro titulado *Triunfo de la Iglesia*, obra que se localiza en la Catedral de Oaxaca y que tiene la firma de Marcial de Santaella, pintor que había concertado en 200 pesos para su realización en 1735. De acuerdo a la autora, el lienzo está inspirado en “bocetos que realizó Rubens para los tapices del Convento de las Descalzas Reales de Madrid”,<sup>8</sup> aunque el

---

<sup>5</sup> Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1948, p. 179.

<sup>6</sup> Manuel Toussaint, *Pintura colonial*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 190. La primera edición fue en 1965.

<sup>7</sup> Elisa Vargaslugo, “Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca”, en *Historia del arte en Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, vol. II, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca/ Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997, pp. 15-50.

<sup>8</sup> En líneas posteriores la autora menciona que son estampas.

pintor realizó variantes al modelo; no hay que olvidar que Rubens ejerció gran influencia en la pintura novohispana.<sup>9</sup>

Otro aspecto al que se ha hecho referencia en los estudios de la pintura oaxaqueña, es la participación por parte de las familias descendientes de linajes prehispánicos en la construcción y patrocinio de obras de arte. Como bien apunta Elisa Vargaslugo “indios pobres e indios ricos construyeron templos y numerosos retablos en sus localidades, ya fuera trabajando como artesanos o actuando como patronos”.<sup>10</sup> En la publicación *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, los autores hacen mención de la participación de los indígenas como donantes de obras. Referente a Oaxaca, se analiza la pintura mural de San Juan Teitipac, donde los donantes indígenas están representados como miembros de una colectividad, lo “que indicaba su patrocinio y promoción en la cofradía”.<sup>11</sup> En el mismo libro se incluye un artículo de Elisa Vargaslugo quien da a “conocer diversas imágenes de indios donantes” –pictóricas y escultóricas; en la mayoría de los casos, sin embargo, se carece de información puntual sobre la identidad de los personajes.<sup>12</sup> Esto es lo que ocurre respecto a Oaxaca, donde la autora apunta que existen varias pinturas con los retratos de los donantes, pero de quienes atinadamente solo expresa “deben haber sido caciques o al menos gente principal por el poder económico patente en esas obras”.<sup>13</sup> En efecto, los ejemplos que utiliza provienen de los poblados de Yatzáched

---

<sup>9</sup> Fátima Halcón, “Marcial de Santaella y la influencia de Rubens en la pintura oaxaqueña”, en *Laboratorio de Arte*, núm. 10, 1997, pp. 445-450.

<sup>10</sup> Elisa Vargaslugo, “El indio como donante de obras pías”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Banamex, 2005, p. 247.

<sup>11</sup> Pablo Escalante, “Elogio de la cofradía y arraigo de la fe. La pintura mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac (Valle de Oaxaca)”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Banamex, 2005, pp. 224-237.

<sup>12</sup> Vargaslugo, “El indio como donantes de obras pías”, *op. cit.*, p. 248.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 258.

Alto, Suchixtlahuaca, Tamazulapan y Tequixtepec, pero no proporciona nombre alguno de los personajes en estos sitios.

El retablo de la Virgen de Guadalupe objeto de este estudio se localiza en el templo de Santiago Apóstol en Villa Tejupan de la Unión, en la Mixteca Alta perteneciente a la zona del valle de Tamazulapan.<sup>14</sup> El poblado está rodeado por los municipios de San Miguel Tulancingo, San Cristóbal Suchixtlahuaca, pertenecientes al distrito de Coixtlahuaca, Villa Tamazulapan del Progreso, Teotongo y San Antonio Acutla, que junto con Tejupan pertenecen al distrito de Teposcolula. Al topónimo de Tejupan se le ha dado varios significados entre ellos “sobre el azul” o “sobre la piedra azul”



(Mapa 2).<sup>15</sup>

Mapa 2 Ubicación de Tejupan en la Mixteca Alta. Tomado de Sebastián van Doesburg “Asentamiento y transición en el lienzo de San Jerónimo Ota, Coixtlahuaca”, en *Relaciones* 122, Zamora, Colegio de Michoacán, 2010, p. 57.

Las investigaciones que se han hecho sobre la historia del pueblo y los bienes que se conservan en el templo son escasas. La primera publicación es el facsímil del Códice Sierra

<sup>14</sup> Para llegar de la ciudad de México a la comunidad se aborda un camión que sale de la terminal Tapo; el recorrido es de aproximadamente 5hr 30min. Cruza la caseta de Coixtlahuaca y hace parada en la entrada del templo. Debido a que es un camión utilizado por camiones de carga y pasajero para llegar a Tlaxiaco, la carretera han empeorado con el paso. El transporte desde la ciudad de Oaxaca se puede hacer en una suburban que realiza un recorrido aproximado de 2hr 30min y lo deja a uno en la entrada del pueblo.

<sup>15</sup> Nicolás León, *Códice Sierra. Traducción al español de su texto náhuatl y explicación de sus pinturas jeroglíficas*, México, Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía, 1933.

que realizó Nicolás León en 1933,<sup>16</sup> este estudio cobra importancia al recuperar un texto perdido por varias décadas y que había sido fotografiado por Francisco Río de la Loza. De acuerdo a León, el texto fue comentado por Francisco del Paso y Troncoso para la exposición realizada en Madrid en 1892, quien consideraba que los datos proporcionados “son bastantes triviales, y lo escrito apenas tendrá valor lingüístico. Pero a vuelta de muchas noticias inútiles, hállase alguna referencia curiosa, ciertos jeroglíficos nuevos, varias formas raras de utensilios, etc., pudiendo decirse con toda verdad, que la Cronografía, la Geografía, la Indumentaria, la Escritura figurativa y otros varios ramos del humano saber ganarían con la publicación de este Códice, que no por ser humilde libro de cuentas de un pueblo sin importancia, deja de ofrecer interés al estudioso”.<sup>17</sup> En esta publicación Nicolás León realiza un análisis del códice y la traducción al español moderno, además se incluye por primera vez la transcripción y el mapa de la Relación geográfica de Tejupan correspondiente al siglo XVI.

Por su parte, Toussaint, en su libro *Arte colonial en México*, únicamente consignó el retablo de la Virgen de Guadalupe, dejando a un lado los cinco retablos novohispanos que conserva el templo.<sup>18</sup> Indica que la “figura era de talla y fue sustituida por una pintada. Autor de todo, según inscripción, lo fue Juan José Suárez, y data de 1779”. En una nota aclara que el dato le fue proporcionado por Alfonso Caso. Posteriormente amplía esta información en otro de sus textos,<sup>19</sup> donde apunta que en el altar “la Virgen era de talla y fue sustituida por una pintura hecha por el mismo autor del retablo”. También registró la inscripción que tiene el altar en el costado derecho de la predela: “Se acabó toda esta hobra

---

<sup>16</sup> León, *op. cit.*

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.65.

<sup>18</sup> Toussaint, *Arte colonial en México, op. cit.* p. 179.

<sup>19</sup> Toussaint, *Pintura Colonial, op. cit.* p. 190.

como está el día 11 de diciembre de 1779 a espensa y devoción de Dn Nicolás Ruiz. Tubo de costo todo 1444ps. Pr Dr de esta hobra Juan Josef Suárez”. Importante inscripción en la que me detendré más adelante.

Otro libro que menciona el inmueble de Tejupan es el de John McAndrew quien lo incluye como ejemplo al hablar de las principales características de la arquitectura novohispana del siglo XVI: la portería y las capillas posas.<sup>20</sup> Considera que el lugar donde se construyó el templo puede ser un emplazamiento piramidal. Además reproduce un fragmento del mapa que aparece en la Relación geográfica del siglo XVI y publica una fotografía de la portería del conjunto. La siguiente publicación es de Robert Mullen, quien incluye el templo de Tejupan entre los ejemplos de iglesias de una nave del siglo XVI.<sup>21</sup> Durante esta época Bruce Edward Byland realiza trabajos arqueológicos en el valle Teotongo-Tamazulapan-Tejupan; la información se refleja en su tesis doctoral de 1980.<sup>22</sup> El autor recorre 230 sitios arqueológicos pero se enfoca en el estudio de tres señoríos: Teotongo, Tamazulapan y Tejupan, y considera que este último fue el más grande y antiguo. Analiza los patrones de asentamiento a partir de la cronología de cerámica que elaboró Ronald Spores y propone una cronología de ocho fases que abarcan desde 1400 a.C. a 1570 d.C. Además demuestra “la evolución demográfica, urbanística y territorial sobre la cual se fue construida la espacialidad colonial de Tejupan”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> John McAndrew, *The Open-air Churches of Sixteenth Century Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other Studies*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1965, pp. 95, 165,241, 283, 305, 365.

<sup>21</sup> Robert Mullen, *Dominican Architecture in Sixteenth Century Oaxaca*, Phoenix, Center for Latin American Studies, 1975, pp. 73, 74.

<sup>22</sup> Debido a que fue difícil conseguir el texto original, la información fue retomada del artículo de Marcelo Ramírez Ruiz, “Ñuundaá-TeXupan: Lugar del azul”, en *Territorialidad y paisaje en el Altepétl del siglo XVI*, Federico Fernández y Ángel Julián García (coord.), México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de Geografía/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Pp.363-365

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.360.

En un libro posterior, Mullen proporciona datos históricos sobre la evangelización del lugar y las medidas de la iglesia.<sup>24</sup> Apunta que el “convento está en ruinas pero aún está en pie un par de hermosos arcos a la entrada de la portería, que es sin duda del siglo XVI”. Llama su atención el ábside “que es de menores dimensiones que la nave” y apunta que “la iglesia ha sido reconstruida en gran proporción”. Décadas después, Elisa Vargaslugo retomó el dato respecto el retablo de la Virgen de Guadalupe consignado por Toussaint y vuelve a señalar que Juan José Suárez realizó el retablo y las pinturas.<sup>25</sup> El catálogo *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglo XVI al XVIII* reproduce la pintura *Niño indio con su ángel de la guarda*, perteneciente al retablo lateral de san José.<sup>26</sup> La publicación más reciente dedicada al pueblo de Tejupan, es de Marcelo Ramírez.<sup>27</sup> El autor analiza la traza urbana, el paisaje sagrado y la delimitación territorial del pueblo a partir del mapa de 1579 de la Relación geográfica, y de algunos documentos novohispanos.

Como acabo de apuntar, en los textos de Manuel Toussaint y Elisa Vargaslugo, donde se menciona el retablo de la Virgen de Guadalupe de Tejupan, se afirma que el retablo en su conjunto fue realizado por Juan José Suárez. El presente estudio plantea que en la construcción del retablo intervinieron al menos dos maestros, uno encargado de la talla del retablo, y cuyo nombre desconozco, y Suárez, quien ejecuta las pinturas, el dorado y la policromía del altar. Por otra parte, la biografía del donante Nicolás Ruiz permite entender que la obra, además de ser pieza de devoción, es reflejo de los cambios políticos y sociales que se vivían en Santiago Tejupan.

---

<sup>24</sup> Robert Mullen, *La arquitectura y la escultura de Oaxaca 1530-1980*, trad. Juan Bustamante, v.2, México, Editores Tule, 1994, pp. 146,147.

<sup>25</sup> Elisa Vargaslugo, “Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca”, *op. cit.*, p. 39.

<sup>26</sup> *Imágenes de los naturales...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>27</sup> Ramírez Ruiz, *op. cit.*, pp. 350-421.

## II.- TEMPLO DE SANTIAGO TEJUPAN

De acuerdo con Bruce Byland, el área de Tejupan estaba ya habitada desde el año 1400 a.C., y el aumento demográfico se vio favorecido por el comercio que mantuvo con Ycuchicano y Tamazulapan.<sup>28</sup> Respecto al arribo de españoles, son pocos los datos que se conocen. Se sabe que en 1519 Gonzalo de Umbría cruzó la región de Tamazulapan y Nochixtlán, pasando seguramente por Tejupan, que se encuentra entre los dos poblados, para llegar al señorío de Sosola. Posteriormente, para sofocar los levantamientos a lo largo de la Mixteca, Cortés envió a Francisco de Orozco, quien al parecer no encontró resistencia en su paso por la región.<sup>29</sup> Según la *Relación geográfica de siglo XVI*, Tejupan estaba sometido al reino de Coixtlahuaca hasta la llegada de los españoles.<sup>30</sup> En 1522 se establecieron dos Alcaldías Mayores para administrar la Mixteca Alta: Yanhuitlán y Teposcolula. A esta última perteneció Tejupan. Se desconoce quién pudo ser su encomendero; no obstante, en 1534 ya estaba en posesión de la corona con la categoría de Corregimiento.<sup>31</sup> Marcelo Ramírez indica que a partir de 1564 el pueblo “quedó organizado en dos barrios y cada barrio en dos secciones”.<sup>32</sup> Los libros de bautizo del siglo XVIII registran los nombres de cuatro barrios donde nacían los habitantes: San Juan, Santa Catarina, Santa Rosa y San Miguel;<sup>33</sup> posiblemente la división de los barrios corresponda

---

<sup>28</sup> Ramírez, *op. cit.*, pp. 360-362, basado en Bruce Edward Byland, *Political and Economical Evolution in the Tamazulapan Valle, Mixteca Alta, Oaxaca, Mexico: a Regional Approach*, The Pennsylvania State University, Tesis doctoral, 1980. Ycuchicano comercializaba obsidiana procedente de Pachuca.

<sup>29</sup> María de los Ángeles Romero Frizzi, *Economía y vida de los españoles en la Mixteca Alta: 1519-1720*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Gobierno del Estado de Oaxaca, 1990, pp. 45,46.

<sup>30</sup> *Relaciones geográficas de Oaxaca 1777-1778*, Manuel Esparza (ed.) México, Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social/Instituto Nacional Indigenista, 1994, p. 320.

<sup>31</sup> Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España: 1519-1821*, México, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 294.

<sup>32</sup> Ramírez, *op. cit.*, p. 383.

<sup>33</sup> Archivo Parroquial de Santiago Tejupan (en adelante APST), Libros de Bautizos 1713-1757, 1758-1792. Hay que recordar que la canonización de santa Rosa de Lima se realizó en el siglo XVII.

con la que ya existía desde el siglo XVI aunque los nombres se modificaran con el paso del tiempo, como sucedió en uno de los barrios del poblado vecino de San Cristóbal Suchixtlahuaca.<sup>34</sup>

No se sabe cuándo se inició la construcción del conjunto arquitectónico, pero se conoce que los primeros clérigos que llegaron a la población fueron seculares, quienes se establecieron en el barrio de Santa Catarina Texupan. Su presencia es registrada en el *Códice Sierra* en 1551, año en que arribó Alonso Maldonado.<sup>35</sup> Además, se anota la adquisición de material para construcción del edificio. En 1558 se invirtieron “20 pesos para madera con la cual se techó la capilla del bautisterio y las ventanas del salón grande”. Tiempo después, pero en el mismo año, destinaron “10 pesos para la compra de madera que se usó en las ventanas de la capilla”.<sup>36</sup> Posiblemente estos datos indiquen el inicio de la construcción del conjunto arquitectónico que hoy se conserva.

En junio de 1563 llegó el dominico fray Francisco de Espinosa, vicario de Tamazulapan,<sup>37</sup> y durante su estancia, en 1564, “se suspendieron los trabajos de la obra de la iglesia” al tener que remitir un tributo a México “de 870 pesos 4 tomines”.<sup>38</sup> Nueve años después de la llegada de la Orden de Predicadores, Tejupan fue aceptado como casa dominica el 27 de septiembre de 1572 bajo la advocación de Santiago;<sup>39</sup> en el capítulo del 10 de enero de 1583 se le asignó la categoría de convento y se fijó como vicario a fray

---

<sup>34</sup> Conversación personal con el Dr. Sebastián van Doesburg durante los trabajos de restauración en el templo de San Cristóbal Suchixtlahuaca, 2015.

<sup>35</sup> León, *op. cit.*, p. 20.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 34,37.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>39</sup> Magdalena Vences Vidal, “Fundaciones, aceptaciones y asignaciones en la provincia dominica de México. Siglo XVI (Segunda parte)”, en *Archivo Dominicano*, vol. XV. Salamanca, 1997, p. 111.

Pedro de las Heras y como sacerdote a fray Diego Camacho.<sup>40</sup> Formó parte de la Provincia de Santiago de México, hasta 1656, cuando pasó a la Provincia de los Santos Ángeles de Puebla.<sup>41</sup>

De acuerdo con Gerhard, Tejupan fue entregado al clero secular entre 1745 y 1766,<sup>42</sup> aunque en el cuestionario solicitado por el obispo de Oaxaca Antonio Bergoza y Jordán se anota que los dominicos administraron el pueblo hasta 1771.<sup>43</sup> Esto se puede precisar ahora con las partidas de bautizo del pueblo, las cuales registran que el último día que fray Joseph Martínez administró el sacramento fue el 27 de abril de 1762 y que a partir del 1º de mayo del mismo año el bachiller Nicolás Pérez de Pantoja cumplió la misma función.<sup>44</sup> Con estos datos, se puede decir que la secularización de Tejupan quedó establecida entre el 27 de abril y el 1º de mayo de 1762, siendo cura Pérez de Pantoja y bajo la administración del obispado de Antequera. En 1902, cuando se erigió la Diócesis de Huajuapán de León con la Bula “Apostólica Sedes” emitida por el papa León XIII, la parroquia de Santiago Tejupan fue adscrita a ella, debido a que el territorio que abarca esta jurisdicción corresponde a la parte noroccidental de Oaxaca y la región limítrofe de Puebla, área donde se encuentra Tejupan.<sup>45</sup>

El conjunto arquitectónico de Santiago Tejupan es una fundación de siglo XVI; se emplaza en un terreno plano y, a diferencia de la distribución de otros poblados circundantes, la traza del pueblo se localiza a espaldas del templo. La iglesia es de una sola

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>41</sup> Gerhard, *op. cit.* p. 296.

<sup>42</sup> *Ídem*.

<sup>43</sup> *Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, obispo de Antequera a los señores curas de la diócesis*, Irene Hueca, Manuel Esparza y Luis Castañeda, (comp.) V. 2, Archivo General del Estado de Oaxaca, 1984, p. 263.

<sup>44</sup> APST, Bautizos 1758-1792, Fs. 27v,28.

<sup>45</sup> José Bravo Ugarte, *Diócesis y obispos de la iglesia mexicana (1519-1965)*, México, Jus, 1965, pp. 56, 57.

nave con cubierta de cañón corrido y cúpula, y su acceso principal está al poniente. Al sur se localiza el claustro, la portería, una habitación y la cocina. Ante la fachada se extiende el atrio de forma cuadrangular; mide 83 x 85 m y está delimitado por una barda con arcos invertidos (foto 2, plano 1).



Foto 2 Vista de la fachada de la iglesia y ex-convento de Santiago Tejupan (Yunuen Maldonado)



Plano 1 Templo de Santiago apóstol, Villa Tejupan de la Unión (Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe)

A través de un arco de medio punto rebajado y moldurado pasamos del sotocoro a la nave del templo que mide 59 metros de largo por 12 metros de ancho; hay un par de ventanas en el muro sur y tres en el muro norte. A lo largo de la nave encontramos cinco retablos y un nicho, distribuidos de la siguiente manera. En el muro sur se localizan los retablos de la Pasión de Cristo, el nicho de San Antonio de Padua y de la Virgen del Carmen. En el muro norte están tres retablos: el de San José, el del Nazareno (neoclásico) y de la Virgen de Guadalupe objeto de este estudio (foto 3).

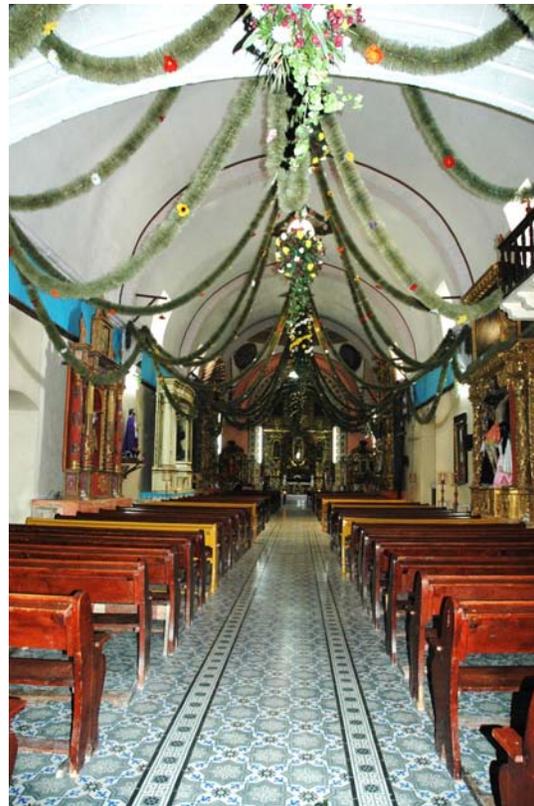
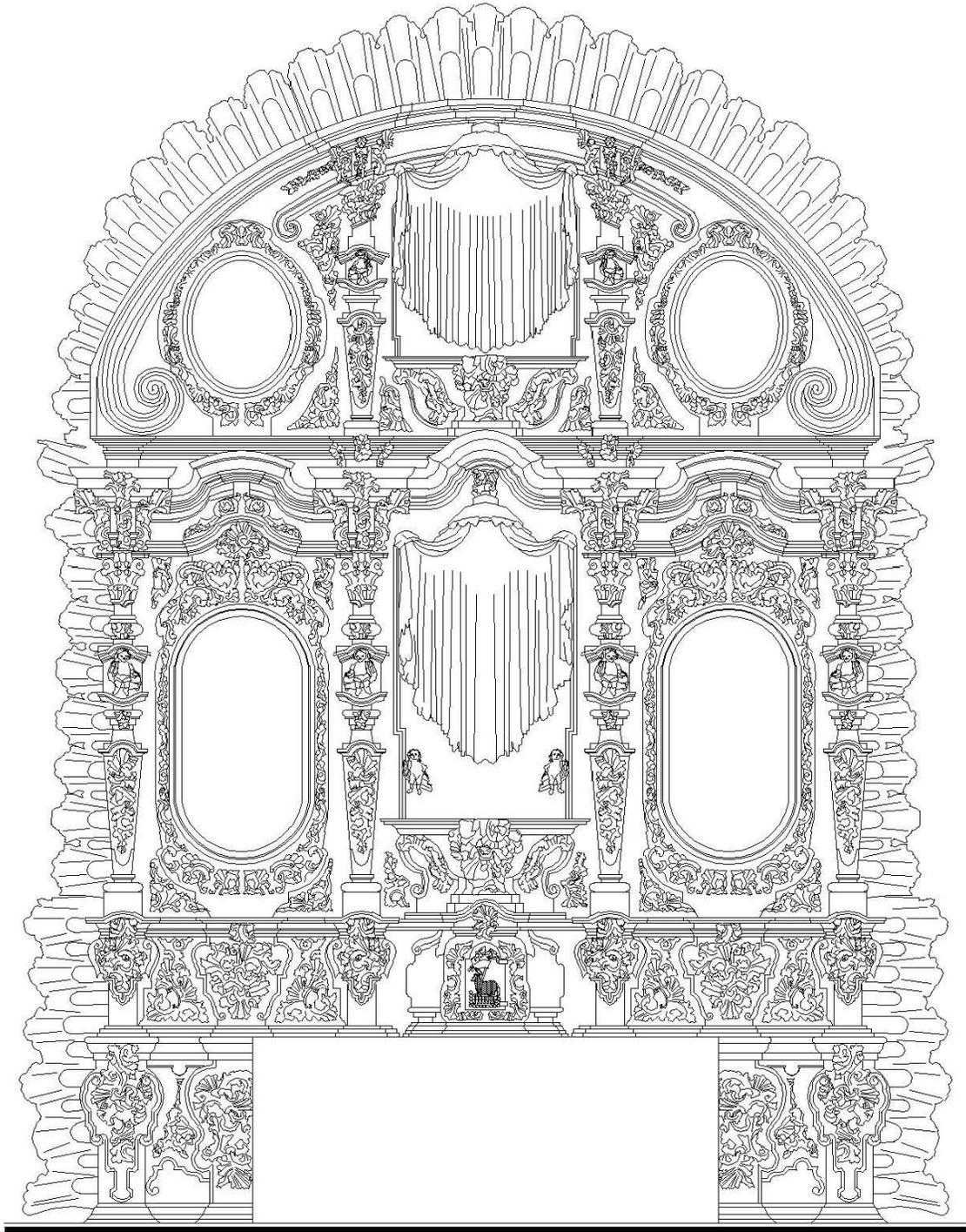


Foto 3 Nave del templo (YM)

Antes de ingresar al presbiterio se ubican dos retablos de pequeño formato, posiblemente eran esquineros, dedicados al Sagrado Corazón de María y el Sagrado Corazón de Jesús. El ábside es delimitado por un arco de medio punto ornamentado con puntas de diamante dentro de casetones, al interior está una ventana en el muro sur. El muro testero alberga el retablo principal de Santiago apóstol. Al sur del ábside se localiza un acceso a la sacristía que es de planta rectangular con bóveda de cañón corrido.

Antes del presbiterio, a la izquierda, se localiza la capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe. Su planta es rectangular con bóveda de cañón corrido; resguarda un retablo del siglo XX con el lienzo de la Virgen de Guadalupe al que también se hará referencia posteriormente, además de diversos lienzos y esculturas. Al lado derecho del presbiterio se

ubica un espacio cuadrangular que conduce a la capilla dedicada al Señor de los Trabajos. En la piedra clave del arco de entrada a esta capilla está un medallón con la inscripción: “Se principio esta capilla, siendo cura encargado el M.R.P.V.P. Fr. José de la T. Villafañe, 1889”. La capilla es de planta rectangular y su bóveda es de cañón corrido. Conserva un retablo neoclásico con la pintura del Señor de los Trabajos y cuadros de un apostolado.



Dibujo 1 Retablo lateral de la Virgen de Guadalupe (Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe. Dibujó Arq. Arturo Casasola Busteros)

### III.- RETABLO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Como mencioné líneas arriba, el retablo de la Virgen de Guadalupe se ubica en el muro norte de la nave de la iglesia, cerca del presbiterio (foto 3). Mide 6.64 x 4.15 m y consta de tres calles, con sotabanco, predela, un cuerpo y ático; luce en las calles laterales cuatro lienzos con las escenas de las apariciones de la Virgen y en la central las esculturas de san Nicolás de Tolentino y de la Virgen con el Niño, ambas de madera tallada y estofadas. Los soportes son estípites y la ornamentación se conforma por hojas de acanto, rocalla y guardamalletas. El ático se cierra con un roleo con entrantes y salientes en la calle central. Una pulsera en forma de venera cierra la composición de la obra y en cada concavidad se policromó con diseños flores y aves.<sup>46</sup> En el costado derecho de la predela se registra la fecha de dedicación, los nombres del donante y de un artista: “Se acabó toda esta obra como está el día 11 de diciembre de 1779 a espensa y devoción de Dn Nicolás Ruiz. Tuvo de costo todo 1444ps. Pr Dr de esta obra Juan Josef Suárez”. Su estado de conservación es bueno debido a que fue restaurado en 2009.

El sotabanco es de madera, con guardamalletas en los salientes de los extremos ornamentadas con rocallas y de mampostería al centro. Sobre él se apoya la predela y el sagrario que en su puerta tiene un Cordero con el libro de los siete sellos. Al centro del primer cuerpo se encuentra una peana mixtilínea con follaje que se abre para dejar salir un ángel sólo cubierto en el bajo vientre y en actitud de sostenerla. Sobre la peana se apoya la

---

<sup>46</sup> La pulsera o polsera se constituye como una banda que recorre todo el perímetro de las calles: Rosario Llamas Pacheco, *Análisis estructural del retablo gótico valenciano: Información técnico-gráfica y estudio de nuevos sistemas de anclaje al muro como factor determinante para su construcción*, Tesis de doctorado en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia/ Facultad de Bellas Artes en San Carlos/ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 2001. p.55. La diferencia con el guardapolvo es que éste sólo cubre las áreas laterales del retablo.

escultura de la Virgen con el Niño; a sus espaldas se abre un cortinaje y está flanqueada en la parte inferior por dos ángeles completamente desnudos, cargando apenas un paño. Flanquean las tres calles cuatro estípites que en sus cubos tienen angelitos en tres de sus caras. El entablamento se interrumpe con entrantes y salientes de líneas curvas. Al centro del ático se localiza otra peana de formas mixtilíneas y con follaje que también se abre para dejar salir otro ángel sólo cubierto en el bajo vientre y en actitud de sostenerla. Sobre esta peana se posa la escultura de san Nicolás de Tolentino, quien es representado de hinojos con el torso descubierto y la espalda ensangrentada. (foto 4). A sus espaldas se despliega otro cortinaje y a sus costados se ubican dos estípites más pequeños que también tienen un ángel en tres de sus caras, arropados con un paño y un manto



Foto 4 Registro de la escultura de san Nicolás de Tolentino (Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JO)

A los costados de la escultura de la Virgen y en medallones se localizan dos pinturas. De lado derecho del espectador se representa la primera aparición de la Virgen de Guadalupe ante Juan Diego (foto 5). La Virgen presenta la posición y la vestimenta que la caracteriza, rodeada por un halo de nubes. Juan Diego presenta una postura de  $\frac{3}{4}$ , con sus piernas separadas; la izquierda está recta y la derecha se mueve hacia atrás casi formando una A; dirige su mirada a la Virgen. Su cabello se constituye por balcarrotas,<sup>47</sup> calza huaraches, viste un calzón blanco, túnica azul, y un manto blanco que cae sobre los hombros y se amarra sobre el pecho. Con la mano izquierda sostiene un bastón a la altura del pecho y con la derecha un sombrero al nivel de la cintura. A los pies de Juan Diego y entre rocas se observa un manantial de agua. Atrás de él se encuentra un ángel del cual únicamente se ve la cabeza y parte del pecho colocado de forma frontal, y la cabeza girada a su izquierda. Viste de rosa y el cuello está decorado con flores doradas, un paño rojo cruza sobre su ala abierta y sobrevuela por arriba de la cabeza; al igual que Juan Diego, dirige su mirada a la Virgen.

La segunda aparición se ubica en la calle izquierda del primer cuerpo. La Virgen de Guadalupe queda al centro entre Juan Diego y el ángel (foto 6). Juan Diego está a la izquierda, con un vigoroso giro en el cuerpo, pues mientras vuelve la cabeza y dirige la mirada a la Virgen, su pierna al igual que el resto de la figura da la sensación de salir de la composición. Su vestimenta es la misma, sólo el manto blanco modifica su colocación al caer sobre su hombro derecho y cruzar su pecho diagonalmente. En la mano derecha, separada del cuerpo a la altura de la cintura, sostiene un bastón y la mano izquierda señala

---

<sup>47</sup> Son dos mechones que caen en espiral: Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Museo Nacional de Arte, 2004, p. 48, cita 8.

al frente. A los pies de Juan Diego y entre rocas se observan pequeños matorrales de espinas. El ángel se localiza a la derecha, su cuerpo queda de  $\frac{3}{4}$  pero su cara está de perfil ya que voltea hacia la Virgen. Su mano derecha -en postura mal resuelta- se dirige también a la Virgen, al tiempo que la izquierda cuelga separada un poco del cuerpo, y la pierna izquierda está rotada hacia afuera. Viste un faldón verdoso y un manto rojizo, del cuello cuelga un listón café que cruza el pecho hacia la espalda y un paño anaranjado se agita sobre su torso.



Foto 5 Primera aparición (YM)



Foto 6 Segunda Aparición (YM)

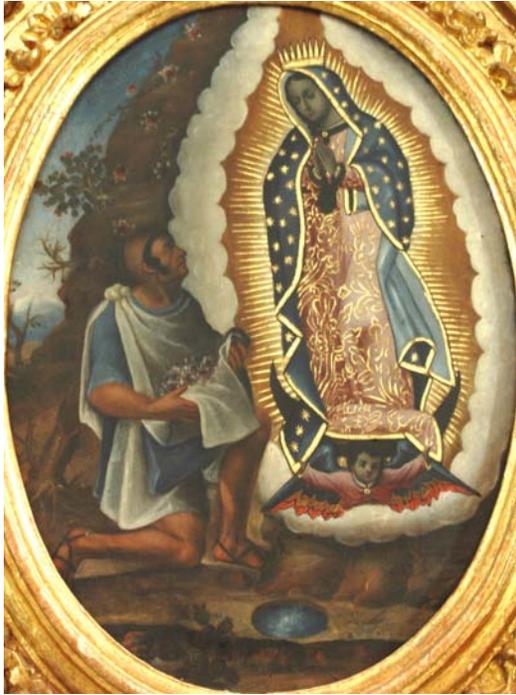


Foto 7 Tercera aparición (YM)



Foto 8 Cuarta aparición (YM)

A los costados de la escultura de san Nicolás de Tolentino se ubican dos lienzos ovales. A la derecha se representa la tercera aparición de la Virgen. La Guadalupana se aparece ante Juan Diego, quien se encuentra a la izquierda (foto 7). El indígena tiene una postura de  $\frac{3}{4}$ , está hincado y mira a la Virgen; de su vestimenta se modifica el manto blanco que cubre su pecho y espalda y se amarra en el hombro derecho. Sus manos sostienen la tilma llena de flores a la altura de la cintura. A sus pies se observan algunos nopales y un manantial, detrás del cual se localizan troncos, una nopalera y flores.

La cuarta aparición se sitúa en la calle izquierda del ático. Juan Diego, que se presenta ante el obispo fray Juan de Zumárraga, está casi en posición frontal al espectador (foto 8). De su vestimenta sólo se modifica la colocación del manto blanco que se amarra al cuello y extiende el ayate mostrando la imagen de la Virgen de Guadalupe. El obispo se

ubica a un costado de Juan Diego, está de hinojos bajo un dosel y se inclina para agarrar el ayate y llevarlo a sus labios. Atrás de la escena se localiza un joven clérigo y detrás de Juan Diego, una puerta y un cortinaje, mientras que en el suelo están su bastón y sombrero además de unas flores.

La ubicación de este retablo no es la original. Esto se puede apuntar debido a que el retablo tiene un ligero desfase entre el banco y la predela. Además al nivel del entablamento se colocó un par de fragmentos de metal, tipo grapa de factura industrial, que permiten unir el ático y el cuerpo del altar. Por otra parte, el ático del retablo cubre una ventana y el tensor que originalmente se empotraba al muro fue cortado (foto 11). Posiblemente el retablo se localizaba en el muro norte donde se ubica actualmente, pero en el tramo de la cúpula, cerca del presbiterio, donde está el acceso a la capilla de la Virgen Guadalupe (foto 9). Para aclarar esta incógnita, hay que examinar las fuentes escritas.

Las fuentes que registran la ornamentación del templo corresponden a un documento de 1793, dos del siglo XIX y diez inventarios del siglo XX.<sup>48</sup> El documento más antiguo consigna algunos bienes y aprecios del templo a la muerte del cura Isidro Carrizosa. En él se mencionan libros, telas, cajas, tierras, diversas pinturas y esculturas,<sup>49</sup> pero no se hace mención puntual del retablo de la Virgen de Guadalupe ni del resto de los altares. Del siglo XIX, hay un cuestionario que se respondió en 1803 el cual indica que el templo tenía en su interior “once altares incluso el mayor”,<sup>50</sup> sin especificar la ubicación y devoción de cada uno. El libro de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe, de 1829, es la

---

<sup>48</sup> Los inventarios de siglo XX corresponden a los años 1905, 1911, 1914, 1919, 1921, 1940, 1945, 1963, 1970 y 1986.

<sup>49</sup> AJEO, Teposcolula Civil, leg. 49, exp.05, fs. 4v, 5.

<sup>50</sup> *Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, op. cit.*, p. 266.

primera referencia documental específica que tengo sobre el retablo. Dice que “la señora Virgen de Guadalupe tiene su altar en esta iglesia con el adorno que el muestra. La imagen es de talla con corona de plata y unas perlitas de gargantilla”.<sup>51</sup> Los inventarios del siglo XX, aunque tampoco consignan una descripción detallada de los bienes que resguarda el templo, sí permiten rastrear las modificaciones iconográficas y la permanencia o ausencia de algunas obras. En los inventarios de 1905 a 1963, únicamente se anota que existen en la nave del templo “cuatro retablos antiguos dorados”;<sup>52</sup> uno de ellos corresponde al de la Virgen de Guadalupe.

La construcción de la actual capilla de Guadalupe debió iniciarse a mediados del siglo XX como dejan constancia las anotaciones de compra de material para su construcción: se pagó a un peón y al maestro albañil;<sup>53</sup> además en 1963 ya se registra dicha Capilla en el inventario.<sup>54</sup> Por lo tanto, es probable que entre 1961 y 1963 el retablo del presente estudio se movió de lugar. Además, cuando se colocó el piso que hoy tiene la nave del templo, se dejó constancia del desplante original del retablo (foto 10). Por otra parte, en el



Foto 9 Acceso a la capilla de la Virgen de Guadalupe (YM)

<sup>51</sup> APST, Cofradía de la Virgen de Guadalupe, f. 2.

<sup>52</sup> APST, Libro de Gobierno 1905-1934, fs. 2, 25v, 37,61, 66. Libro de Gobierno 1934-1951, fs. 11, 24. Fundación Bustamante Vasconcelos, Inventario de la parroquia de Tejupan de 1963, s/f.

<sup>53</sup> APST, Libro de fábrica, fs. 11-96v.

<sup>54</sup> Fundación Bustamante Vasconcelos, Inventario de la parroquia de Tejupan de 1963, s/f.

muro se conserva un tensor de madera del cual cuelga una pintura y cuya localización coincide con los orificios para los tensores del entablamento del retablo (fotos 9, 11, 12). Posiblemente en esa época también se eliminó la mesa de altar que fue sustituida por un banco de mampostería que no funge como mesa, pero si tiene una función estructural. En los inventarios de 1911 a 1945 se apuntan “mesas de altar de madera”,<sup>55</sup> sin especificar su ubicación, pero probablemente una de ellas correspondía al retablo en cuestión.



Foto 10 Marca del retablo en el piso (YM)



Foto 11 Detalle del tensor cercenado en el retablo (LH)



Foto 12 Tensores en la pared (YM)

<sup>55</sup> APST, Libro de Gobierno 1905-1934, fs. 26, 37. Libro de Gobierno 1934-1951, fs. 11v, 24v. El número de mesas varia, pueden ser 4, 6 o 7.

Respecto a las esculturas y pinturas, éstas son consignadas en sus respectivos apartados. Los inventarios de 1905 a 1911 indican que la escultura de la Virgen de Guadalupe, mencionada en el documento de la cofradía, estaba ubicada en la nave del templo sin especificar el lugar.<sup>56</sup> La escultura tal vez permaneció en su retablo hasta la primera mitad del siglo XX, cuando Toussaint vio una pintura de la Guadalupana.<sup>57</sup> Éste lienzo fue retirado del altar con posteridad, pues una fotografía de 1961 que resguarda la Fundación Bustamante Vasconcelos en la ciudad de Oaxaca documenta el cambio a una escultura de Santiago (foto 13), misma que se indica en el inventario de 1970.<sup>58</sup> Una vez que la escultura de la Virgen se movió del retablo, desconozco en qué lugar se situó ya que los registros de 1919 a 1970 únicamente vuelven a indicar que se localiza en la nave del templo. Lo cierto es que en el documento de 1940 se especifica que la imagen es “defectuosa”.<sup>59</sup> El último inventario, de 1986, consigna que fue colocada en un retablo de la



Foto 13 Vista del retablo en 1961, Fundación Bustamante Vasconcelos

<sup>56</sup> APST, Libro de Gobierno 1905-1934, fs. 24, 35v, 61, 66v. Libro de Gobierno 1934-1951, f. 24v, Biblioteca Vasconcelos, Inventario de la parroquia de Tejupan de 1963, s/f.

<sup>57</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 190.

<sup>58</sup> APST, Inventario de 1970 a 1986, f. 2.

<sup>59</sup> APST, Libro de Gobierno 1934-1951, f. 11.

capilla del Señor de los Trabajos; actualmente este espacio alberga un retablo neoclásico con la pintura de dicha devoción y un apostolado.<sup>60</sup>

Acerca de la escultura de san Nicolás, los inventarios de 1911 y 1914 indican que la imagen está en “regular estado”,<sup>61</sup> y el de 1940 consigna que se encuentra en “buen estado”.<sup>62</sup> Sólo el inventario de 1970 menciona que está en el retablo de la Guadalupana.<sup>63</sup> Sobre las pinturas de las apariciones, los inventarios del siglo XX las registran en el apartado de lienzos, y solamente el de 1970 consigna que están en el altar de la Virgen de Guadalupe.<sup>64</sup> De todos los inventarios, el de 1986 es el que describe la obra, como de “estilo churrigueresco con dos imágenes de bulto estofado, en el centro de la imagen la Purificación de María [sic] y arriba san Nicolás del mismo estilo, cuatro apariciones de la Virgen al óleo”.<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup> APST, Inventarios de 1970 a 1986, f. 13.

<sup>61</sup> APST, Libro de Gobierno 1905-1934, fs. 24, 35v.

<sup>62</sup> APST, Libro de Gobierno 1934-1951, f. 11.

<sup>63</sup> APST, Inventario de 1970, fs. 2, 12.

<sup>64</sup> APST, Inventarios de 1970 a 1986, f. 2.

<sup>65</sup> *Ibidem*, f. 12.

#### IV.- DON NICOLÁS RUIZ, BIENHECHOR DE LA IGLESIA

De acuerdo con la inscripción que conserva el retablo de la Virgen de Guadalupe, Nicolás Ruiz fue el donante de la obra. Nicolás fue el primogénito del matrimonio conformado por Miguel de Santiago Ruiz y Pascuala García; nació el 10 de septiembre de 1734 en el barrio de San Miguel de la cabecera de Santiago Tejupan.<sup>66</sup> Sus padres tuvieron otros dos hijos: Juan bautizado en 1738, y Pedro bautizado en 1740; los padrinos de los tres hijos fueron Juan de Velasco y Petronila María.<sup>67</sup>

El padre de Nicolás, Miguel de Santiago Ruiz, estuvo vinculado con cargos de autoridad en el pueblo. Aparece en la documentación con diferentes apellidos, ya que firmó como Miguel de Santiago, Miguel Ruiz o Miguel de Santiago Ruiz, aunque recurrió más a la primera forma. Fue alcalde en los años 1755, 1759; gobernador en 1763, 1764, 1766 y en enero de 1769, y regidor en marzo de 1769.<sup>68</sup>

Nicolás se casó con Bárbara Betanzos, hija de Joseph Betanzos y Jacinta Herrera, quien posiblemente fue natural de Santa María de la Natividad Tamazulapan.<sup>69</sup> Desconozco la fecha precisa de su unión, pero en 1758 aparecen por primera vez en el libro de bautizos como padrinos de María Bárbara, hija de Miguel Gutiérrez y Rosa María; a partir de esa fecha y hasta su muerte continuaron apadrinando niños.<sup>70</sup> Al parecer el matrimonio Ruiz–Betanzos procreó tres hijos: Joseph, bautizado el 14 de noviembre de 1759, Pedro Antonio

---

<sup>66</sup> APST, Bautizos 1713-1757, f.96v. Nicolás Ruiz fue bautizado el 18 de septiembre de 1734.

<sup>67</sup> *Ibidem*, fs. 112v, 120v.

<sup>68</sup> APST, Escrituras y donaciones, fs. 30, 38-44, 59, 63.

<sup>69</sup> No localicé su partida de bautizo en los libros parroquiales de Tejupan, pero en una carta de 1788, se indica que su hermano Joseph Betanzos es indio natural de Tamazulapan. *Cfr.* APST. Escrituras y donaciones, f. 3.

<sup>70</sup> APST, Bautizos 1755-1792, f. 8. Ver apéndice. En los registros de matrimonio de Tejupan no está su enlace matrimonial. Posiblemente se casaron en Tamazulapan de donde ella sería originaria.

bautizado el 18 de febrero de 1761. Los padrinos de ambos fueron Nicolás Guzmán y Petrona María.<sup>71</sup> La última hija fue Rosalía.<sup>72</sup>

Nicolás ingresó al Cabildo en 1767 como alcalde ordinario, y de 1772 a 1783 fue gobernador de Santiago Tejupan.<sup>73</sup> Durante este periodo don Nicolás era una persona influyente en la comunidad y con solvencia económica. Existen dos registros que dan cuenta de ello. El primero es un libro donde consigna las tierras y solares que compró a diferentes habitantes de Tejupan entre 1761 y 1783. La cantidad que desembolsó para pagar dichas tierras ascendió a 570 pesos 85 reales.<sup>74</sup> Estas propiedades fueron donadas por Nicolás Ruiz a la parroquia de Tejupan. Sin embargo, la fecha que registra la primera foja del libro es de 1832, cuando pasó del padre Rojas al padre Núñez, época en la que Nicolás ya había muerto. Posiblemente antes de morir –en 1783- haya entregado la documentación sobre la donación o dejado instrucciones a su esposa e hija. El segundo registro de don Nicolás es un cuaderno de cuentas que se inicia en 1773, donde apuntó las deudas de mercancía como trigo, maíz, lana, magueyes, cohetes, cebada, capullos de seda, azúcar, grana, borregos y el dinero que había prestado.<sup>75</sup> Al parecer esos productos los comerciaba, ya que dejó constancia de que sus “arrieros llevaran lana a la ciudad de Oaxaca”.<sup>76</sup> Se le debían cerca de 22,111 pesos; los deudores eran habitantes de Tamazulapan, Teotongo, Coixtlahuaca, Yucunama, Tulancingo, Tonaltepec, Tlaxiaco y del propio Tejupan.<sup>77</sup> Aunque no se especifica con qué ciudades o pueblos realizaba el comercio, por la

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, fs. 14, 20.

<sup>72</sup> APST, Defunciones, f. 21. De Rosalía sólo he localizado su partida de defunción acaecida en 1792, donde se indica que estuvo casada con Vicente Morales.

<sup>73</sup> APST, Escrituras y donaciones, f. 51, 70.

<sup>74</sup> *Ibidem*, fs. 1-75.

<sup>75</sup> Archivo Judicial del Estado de Oaxaca (en adelante AJEO), Teposcolula Civil, leg.40, exp. 10, f. 1-21v.

<sup>76</sup> *Ibidem*, f. 5.

<sup>77</sup> *Ibidem*, fs. 1-21v. Los pueblos se localizan en un rango de 10 km de Tejupan, el de mayor distancia es Tlaxiaco.

residencia de sus deudores se puede apuntar que la zona estaba centrada en las comunidades circunvecinas de Tamazulapan, Teposcolula, Tlaxiaco, pero también hasta Antequera. José de Betanzos, posiblemente el hermano de su mujer, le debía fanegas de maíz y trigo, así como hierros de sillas, además Nicolás pagó tres cargas de trigo para sacarlo de la cárcel de Tamazulapan, el 2 de febrero de 1774.<sup>78</sup>

El auge económico de Nicolás está relacionado con lo que se vivía en la propia zona desde la llegada de los españoles. La Mixteca Alta fue uno de los principales centros productores de grana cochinilla y seda durante el siglo XVI. Woodrow Borah menciona la importancia que tuvo Santiago Tejupan como productor de seda en los primeros años del virreinato.<sup>79</sup> Tal vez por ello el virrey Antonio de Mendoza estableció un permiso especial para que algunos españoles establecieran una empresa de sericultura en el pueblo.<sup>80</sup> Los indígenas no se quedaron atrás: aunque algunos trabajaron con los españoles, la comunidad tenía una “casa comunal” para la cría de sus gusanos, además “contrataban a muchos trabajadores del pueblo y de las aldeas aledañas”.<sup>81</sup> En el siglo XVII el descenso de mano de obra y el ingreso de seda oriental, entre otros factores, ocasionó que el desarrollo de la sericultura fuera decayendo. Por ello se tuvieron que buscar nuevas formas de sustento, como la cría del ganado menor. Durante ese siglo y el siguiente dicha actividad, junto con el comercio de diversas mercancías entre la Mixteca Alta, la capital novohispana, Antequera, Puebla y el puerto de Veracruz, fue el principal sustento económico de diversas

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, f. 6v.

<sup>79</sup> Woodrow Borah, “La cría del gusano de seda, siglo XVI”, en María de los Ángeles Romero Frizzi (Comp.) *Lecturas históricas del estado de Oaxaca*, 1era reimp., V. 2, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, pp. 205-227. Romero Frizzi, *Economía y Vida...*, *op. cit.*

<sup>80</sup> Romero Frizzi, *Economía y Vida*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>81</sup> Borah, *op. cit.*, p. 218.

familias. Esta ocupación estuvo concentrada principalmente en los españoles, aunque no quedaron exentos los caciques y nobles indígenas.

Con el desarrollo de la economía aparecieron nuevos grupos de acaudalados que arrendaban sus tierras, ovejas y chivas a la gente que no tenía la capacidad de comprarlas, quienes pagaban una renta al cacique o a los comerciantes de lo que vendían. La movilidad económica, social y política de Santiago Tejupan ha estado muy ligada a los caminos que lo atraviesan. Hay que recordar que a la llegada de los españoles se continuaron usando los caminos y veredas prehispánicas pero, con la introducción de carretas y animales de carga, fueron necesarias nuevas sendas, más anchas y cómodas. La primera vía en sufrir estos cambios, en 1531, fue la que conectaba la ciudad de México con el puerto de Veracruz pasando por Puebla; una década después las regiones de Antequera tuvieron que hacer lo propio. Así, se establecieron dos rutas para los comerciantes y todo aquel proveniente de México o Puebla que quisiera viajar a la ciudad de Antequera. Una vía consistía en llegar a Tehuacán para posteriormente cruzar la cañada y de ahí atravesar la mixteca alta. La otra era arribar a Huajuapán y después andar por los caminos que se bifurcaban, “una vereda seguía rumbo al sur, hacia la costa, y otra cruzaba las tierras elevadas y frías de la mixteca alta”.<sup>82</sup> En el caso de Tejupan, su ubicación fue estratégica al localizarse entre ambas rutas y ser un lugar de paso en la intersección de los caminos para llevar y traer mercancías de distintos puntos.

La permanencia política de Nicolás Ruiz durante 16 años también está ligada a los cambios de la comunidad. Desde el siglo XVI los integrantes del cabildo indígena

---

<sup>82</sup> María de los Ángeles Romero Frizzi, “Los caminos de Oaxaca”, en Chantal Cramaussel (Ed.). *Rutas de la Nueva España*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2006, p. 127.

procedían del “cacique o un principal importante”.<sup>83</sup> Su periodo duraba un año, aunque la mayoría de las veces era reelecto, y su salario provenía de las arcas comunales.<sup>84</sup> Pero en los siglos XVII y XVIII la influencia caciquil mermó y “los plebeyos fueron elegidos regularmente para encargarse de oficinas inferiores y desempeñar cargos mas altos”,<sup>85</sup> como el del propio gobernador.

En el caso de Santiago Tejupan el cacicazgo recayó en la familia de Gregorio Lara, pero su descendencia entró en disputa en 1756, cuando Miguel de los Ángeles Lara, cacique principal de la Villa de Cuilapan, inició litigio por la posesión del cacicazgo.<sup>86</sup> Al parecer dicho conflicto finalizó en 1783, cuando Nicolás Ruiz y su cabildo emitieron una carta el primero de febrero de dicho año, afirmando que el “cacique don Miguel de los Ángeles Lara hace como doce años que falleció en el pueblo de Cuilapan, sin haber dejado heredero legítimo alguno... por haber cesado a su generación sin reconocer por cacique a persona alguna”.<sup>87</sup> Desconozco cual fue la situación económica y política del cacique en la comunidad, sin embargo, las cuentas de Nicolás Ruiz registran que el cacique don Manuel de Lara puso en su poder “dos cargas y 6 arrobas de trigo largo con 17 libras”,<sup>88</sup> además algunas de sus tierras colindaban con solares que compró Nicolás.

El miércoles 3 de mayo de 1775 Nicolás realizó su testamento donde otorga la escritura a su esposa Bárbara y a su hija Rosalía “como única heredera de mis bienes”, y

---

<sup>83</sup> Ronald Spores, *Ñuu Ñudzahui. La mixteca de Oaxaca*, Oaxaca, Fondo Editorial IEEPO, 2007, p. 215.

<sup>84</sup> Jonathan I. Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, Trad. Roberto Gómez, 4ta reimp, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 52, 53.

<sup>85</sup> Spores, *op. cit.* p. 215

<sup>86</sup> AGN, Tierras, vol. 34, exp. 1, fs. 1-123v. Miguel de los Ángeles Lara presenta una copia de documentos novohispano que dan cuenta de la genealogía del cacicazgo. El poblado de Cuilapan se ubica en el área de los valles centrales a 129 kilómetros aproximadamente.

<sup>87</sup> Archivo Histórico Municipal de Santiago Tejupan, Cuaderno de piel, fj. 85v.

<sup>88</sup> AJEO, Civil, leg. 40, exp. 10, fj. 5.

concedió “facultades bastante a mi esposa e hija para el manejo y mando de mi dicha casa. Procediendo arregladamente en los gastos, cobros, pagos y demás que a mi parte compete, según y como consta de mis apuntes que dejo en poder de mi esposa para su gobierno”.<sup>89</sup> Tal vez Nicolás para está fecha tenía que ausentarse por un tiempo, pues ahí expresa “en cuanto al tiempo o días de mi ausencia de esta mi casa...” y fue esto lo que lo orilló a redactar su testamento, lo interesante es que deja como heredera a Rosalía y aclara que es la “única hija legítima” y no menciona a sus otros dos hijos.<sup>90</sup> Posiblemente sus dos hijos, Joseph y Pedro Antonio, ya habían muerto; aunque no encontré sus partidas de defunciones.

Tal vez Nicolás salió bien librado del viaje o de mal que le aquejaba y para ello debió de encomendarse a la Virgen y a su santo protector: san Nicolás de Tolentino; en muestra de gratitud inició la ornamentación del templo. Donó el órgano que aún se conserva, aunque muy deteriorado, en un costado del coro del templo; al parecer, la obra fue construida a mediados de 1775, ya que ostenta en dos



Foto 14 Órgano del templo (JO)

medallones unas inscripciones. La primera dice: “A expensas y devoción de Don Nicolás Ruiz Gobernador de su Majestad de este partido y Bárbara Betanzos”; en tanto que la

---

<sup>89</sup> APST, Escrituras y Donaciones, f. 69.

<sup>90</sup> *Ídem.*

segunda indica “Hoy 4 de enero del año 1776 se acabó este órgano el cual costó mil doscientos pesos”. Al costado derecho del órgano se pintó a Santiago Matamoros, pero actualmente esta sección no se alcanza a ver ya que está cubierta con una capa de pintura vinílica. Del lado izquierdo, y visible desde un ángulo de la nave, se representa a don Nicolás Ruiz y a su esposa Doña Bárbara Betanzos custodiados por san Nicolás de Tolentino (fotos 14 y 15).



Foto 15 Retrato de Nicolás Ruiz y Bárbara Betanzos protegidos por san Nicolás de Tolentino (JO)

En 1829 el cura del lugar, Camilo Manuel Fragosos, especifica que “el señor cura don Domingo López fue muchos años mayordomo de esta cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, que fundaron en esta iglesia un tal Nicolás Ruiz y compañía, sin que de

principal tenga un real”.<sup>91</sup> Sin embargo, no se menciona la fecha y tampoco existe registro en años anteriores que indique la presencia del cura Domingo López en la comunidad. Nuestro bienhechor, como ya he anotado, también mandó hacer el retablo de la Virgen de Guadalupe, que a un costado de la predela registra,: “Se acabó toda esta obra como está el día 11 de diciembre de 1779 a espensa y devoción de Dn Nicolás Ruiz. Tuvo de costo todo 1444ps. Pr Dr de esta obra Juan Josef Suárez” (fotos 3, 16).



Foto 16 Inscripción en el retablo (YM)

Don Nicolás falleció el 30 de agosto de 1783 y fue sepultado al día siguiente por el cura Isidro Carrizosa, quien debió de haber consagrado el retablo de la Virgen de Guadalupe una vez terminado. Además, dejó constancia de la actividad que tuvo Nicolás como donante en la iglesia en la partida de defunción: “hizo testamento con el adito de

---

<sup>91</sup> APST, Cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, f. 3. Esta cofradía no es registrada en el cuestionario levantado en 1803. El cura Domingo López no aparece rubricando por esas fechas partidas de bautizo, defunción o matrimonio en la comunidad.

muchas limosnas que hacia e hizo con su pecho caritativo, digno de llorarlo, como lo hicieron los de esta cabecera y los circunvecinos. Algo más dijera yo, pues en el tiempo que viv[i]ó me gasto en adornar la iglesia como cinco mil pesos”.<sup>92</sup> Como benefactor del templo, fue sepultado en el presbiterio o próximo a el, así lo consigna su lápida hoy cercenada “[A]quí... Nico[lás] Ru[iz] bien[e]chor d[e]la igl[esia]...” (fotos 17 y 18).

A la muerte de nuestro donante, su esposa doña Bárbara continuó como benefactora de la iglesia. El cuestionario de 1803 registra que dejó doscientos pesos en su testamento, cantidad que estaba fincada “al cinco por ciento en el molino de Nuestra Señora, situado en el pueblo de Tamazulapa”.<sup>93</sup> Otra donación consistió “en veinte pedazos de tierra laboría, que todos componen seis fanegas, dieciocho almudes de sembradura; y la tercera de dos pedazos de tierras que son contiguos a este curato, con una y media fanegas de sembradura”.<sup>94</sup> Tal vez esta donación corresponda a las tierras que su esposo Nicolás fue comprando. Nueve años después, su hija doña Rosalía Ruiz también fue sepultada por el padre Carrizosa, el 14 de enero de 1792.<sup>95</sup> Y el 20 de diciembre del mismo año falleció su esposa Bárbara Betanzos, siendo enterrada por un nuevo cura: Francisco Dávila.<sup>96</sup> El recuerdo de los esposos benefactores perduró largo tiempo, pues todavía en 1939, la Sociedad Caballeros Guadalupanos fundada en 1931,<sup>97</sup> pagó la misa para “el sufragio de las

---

<sup>92</sup> APST, Defunciones 1778-1795, f. 11.

<sup>93</sup> *Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, op. cit.*, p. 263.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>95</sup> APST, Defunciones 1778-1795, f. 21. De toda las partidas de defunción de ese año sólo a ella se le registra el apelativo de doña.

<sup>96</sup> *Ibidem*, f. 23.

<sup>97</sup> APST, Sociedad Caballeros Guadalupanos, f. 2.

almas de don Nicolás Ruiz y esposa Guadalupe [sic] Betanzos, quienes ofrecieron el retablo de Guadalupe”.<sup>98</sup>



Foto 17 Fragmento de la lápida de Nicolás Ruiz (YM)



Foto 18 Inscripción en la lápida (YMS)

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, f. 7.

## V.- CONSTRUCCIÓN DEL RETABLO

No existen estudios puntuales que aborden la talla y ensamblado de retablos. Sin embargo, la aproximación que se ha realizado apunta que estos se elaboraban en diferentes secciones que después se ensamblaban.<sup>99</sup> El retablo de la Virgen de Guadalupe está conformado por elementos de madera ensambladas que forma secciones a las cuales se les adosó la talla y después se policromaron y doraron. Las secciones que conforman el retablo son el banco, la predela dividida en tres fragmentos. El fondo de los nichos son entablerados; a ellos se les adosa las peanas, los cortinajes y los cupulines. Los estípites son elementos independientes que se sostienen con ensambles de caja y espiga. El entablamento es la unión de dos fragmentos. La pulsera que enmarca el retablo está formada por varias secciones unidas con enlienzados y cola.

Desconozco dónde se elaboró el retablo, aunque es posible que se realizara en un taller de la Mixteca Alta. Una vez concluida la obra, se transportó al templo para su colocación; el armado debió ser dirigido por el propio maestro o por alguno de sus oficiales. También cabe la posibilidad de que el artista instalara su taller en las inmediaciones del templo y, una vez concluida su labor, montó el retablo en el espacio que le correspondía. Existe documentación que registra algunas especificaciones para la colocación de los retablos. Por ejemplo, en 1647 Armando de Sorola realizó un retablo para la iglesia de San Antonio en Querétaro y el artista solicitaba que “para armar dicho monumento se ha de dar gente que le ayude”.<sup>100</sup> Por su parte, Pedro Maldonado contrató, en

---

<sup>99</sup> Luis Huidobro Salas, “Estructura material del retablo. Una historia contada desde adentro”, *Los retablos de la ciudad de México. Siglos del XVI al XX. Una guía*. México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005, pp. 47-72.

<sup>100</sup> Mina Ramírez Montes. *Retablos y retableros. Querétaro en el siglo XVII*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1998, p.61

1689, la factura de dos retablos para el templo de la Compañía de Jesús, también en Querétaro. En el documento se estableció que el artista lo pondría y ajustaría “o remitiendo persona que lo haga a mi costa”.<sup>101</sup> Para retablos enviados a sitios lejanos, como fue el caso de los poblados del norte novohispanos, el constructor no se trasladaba al lugar para montarlo, sino marcaba las piezas del retablo para que los habitantes del sitio realizaran dicha labor, ejemplo de ello son los retablos de la misión de San Javier en Baja California.<sup>102</sup> En Tejupan, considero que el retablo fue colocado por el maestro constructor y sus ayudantes, y que no fue enviado para que alguien más lo montara. Lo anterior se puede suponer ya que la obra no presenta marcas que faciliten su ensamblado por una persona ajena al taller que lo talló.

La talla está compuesta por hojas de acanto y rocallas, como se mencionó en la descripción del retablo. Algunas de estas soluciones ornamentales son relevantes para acercarnos al artista que realizó el ensamblaje de la obra. Las tallas a comparar son las guardamalletas, el soporte estípite y los ángeles. Las guardamalletas están talladas con rocalla, hojas de acanto y roleos mixtilíneos; se encuentran en la predela y el sotabanco, y están colocadas en línea vertical con los soportes. También se observan algunas de menor volumen en la predela y el sotabanco a nivel de las calles del retablo de la Virgen de Guadalupe (foto 22). Los estípites presentan rocallas y hojas de acanto. Aunque el capitel es de orden corintio su forma es modificada por una hoja que rompe la continuidad del ábaco y los acantos. Asimismo, en la base del capitel se colocó un acanto que abraza el soporte y cuyas hojas se dirigen en línea vertical (fotos 19-21). La talla de los angelitos es muy similar pero se observan cuatro modelos con variaciones en la vestimenta. Los ángeles

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p.94.

<sup>102</sup> Luis Huidobro y Claudia García, *Templo de San Francisco Javier, Baja California Sur. Proyecto para la restauración de los retablos*, México, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, 1997.

en los estípites del ático y en las caras laterales de los cubos del soporte del primer cuerpo quedan cubiertos con un paño rojo; algunos tienen un manto del mismo color que se apoya en sus hombros y cae por detrás de su espalda hasta la altura de la rodilla (fotos 20, 66). Los ángeles a los costados de la Virgen sólo portan un paño que cae en su espalda (foto 23). Los de los soportes del primer cuerpo, ubicados frontalmente, son cubiertos por un vestido que se ciñe al cuerpo con un listón en la cintura y un manto (foto 19 y 65). Únicamente el ángel del estípite de lado izquierdo en la calle central viste un faldón y una coraza, además del manto que cae a sus espaldas (foto 24). Las telas de los vestidos y los mantos dan la sensación de que el aire las mueve y que se pliegan en distintas ondulaciones, o simplemente se plisan hacia atrás. La forma del cabello es ondulada pero varía en el volumen y el largo: en algunos ángeles el cabello se les pega al rostro a la altura de las mejillas y en otros se mueve hacia atrás y llega a los hombros.



Foto 19 Columna derecha centro del primer cuerpo, antes de la restauración (JO)



Foto 20 Columna derecha del ático, antes de la restauración (JO)



Foto 21 Detalle del capitel columna izquierda (YM)



Foto 22 Guardamalleta lado izquierdo, antes de la restauración (JO)



Foto 23 Ángel a un costado de la escultura de la Virgen (YM)



Foto 24 Ángel del soporte del primer cuerpo (YM)

Concluida la talla, el maestro constructor aplicó una capa de cola y después el aparejo blanco. De acuerdo a los análisis realizados, se aplicaron dos capas de sulfato de calcio: la primera fue una capa gruesa y la segunda más fina (foto 25).<sup>103</sup> Sobre ésta se colocó el dorado y la policromía del retablo. Dicha labor tal

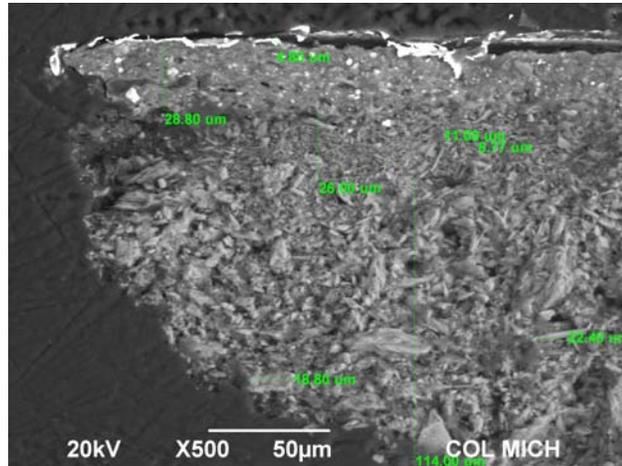


Foto 25 Capas de preparación y hoja de oro (Mirta Insaurrealde (Investigadora) y Esteban Sánchez (Microscopista))

vez se realizó en dos momentos: el primero fue cuando el retablo no había sido armado y el segundo ya montado. Por su ubicación, las transpilastras,<sup>104</sup> los ángeles, los cortinajes y el doselete de ambos cuerpos no fueron trabajados en su sitio, ya que el manejo del pincel estaría limitado por el escaso espacio que hay entre las tallas. Las transpilastras tienen como fondo bol o pigmento color bermellón y el contorno está delimitado con oro; los ángeles colocados en las caras de los cubos cercanos a la calle central están policromados en su totalidad pero quedan cubiertos por los cortinajes y sólo se percibe la mitad del rostro, el perfil de un brazo y una pierna. Los cortinajes y el capulín, principalmente el del segundo cuerpo, fueron policromados en las zonas donde se adosa al retablo.

<sup>103</sup> Mirta Insaurrealde (Investigadora) y Esteban Sánchez (Microscopista), “Estudio de muestras procedentes del retablo de la Virgen de Guadalupe, Tejupan, Oaxaca”, Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA), El Colegio de Michoacán, 2012.

<sup>104</sup> Trascolumna: Pilastra en los retablos, portadas u ordenamientos arquitectónicos, se coloca inmediatamente detrás de la columna. “Glosario de términos”, en *Proyecto de catalogación de escultura novohispana*. CD. Elisa Vargaslugo y Gabriela García Lascurain (coord.), México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México /Dirección General de Asuntos del Personal Académico.

Las secciones que debieron dorarse cuando el retablo estaba ya armado son las uniones entre las distintas piezas del altar. Primero se enlizaron para proporcionar mayor flexibilidad a cada sección en caso de movimientos de la madera o externos (como sismos), y así evitar que los materiales sufrieran el menor daño posible. Posteriormente se aplicó la base de preparación y sobre ésta se colocó la hoja de oro (foto 26). En el retablo de Tejupan, los límites del dorado se localizan después del entablamento, donde inicia el ático y en el fondo de la calle central donde se ubican las esculturas. Si las piezas hubieran sido doradas antes del montaje final de la obra, cada uno de los bordes de las mismas estarían delimitados por el dorado y el fondo de la



Foto 26 Detalle de la unión entre piezas (JO)

calle central estaría dorado. Así, la escultura original de la Virgen de Guadalupe lograba tapar la zona que no se doró detrás de los extremos de la luna; la escultura que hoy ocupa dicho lugar no alcanza a ocultarla. En el ático, la escultura de san Nicolás de Tolentino sí cubre la zona no dorada. Además, si uno observa el retablo de frente y se mueve hacia los costados, estas zonas sin oro no se perciben, lo cual indica que el artista encargado de la policromía, observó el retablo desde diferentes ángulos para así ahorrar el uso del oro en zonas no visibles.

## VI.- JUAN JOSÉ SUÁREZ: PINTOR-DORADOR

El pintor-dorador Juan José Suárez tiene dos obras firmadas en Santiago Tejupan, como ya indiqué, pero no existen hasta ahora estudios sobre él. Nada sabemos de su lugar de origen o su formación, ni dónde más trabajó o qué otras obras realizó. En el retablo de la Virgen de Guadalupe, su nombre se localiza a un costado de la predela e indica “Pr Dr de esta obra Juan Josef Suarez”. La segunda firma está en la zona inferior del lienzo de la Virgen de Guadalupe que alberga el altar de la capilla de dicha devoción: “Juan Jph Suarez”. Las dos firmas presentan algunas diferencias. En la pintura de la Virgen de Guadalupe el pintor abrevia su segundo nombre “Jph”, y en el retablo plasmó “Josef”. La forma de las letras son idénticas: la jota de su primer nombre y la ese de su apellido. No puede dudarse que, si bien las firmas no son iguales, ambas fueron plasmadas por la misma persona, probablemente el propio Suárez (fotos 27, 28). Estas modificaciones no son exclusivas de este pintor; varios artistas novohispanos variaban sus rubricas, entre ellos, Miguel Cabrera y José de Alcívar, pintores del siglo XVIII.<sup>105</sup>

Por otra parte, llama la atención que en el retablo la signatura sea precedida por las abreviaturas “Pr Dr”, de las cuales no se tienen otros ejemplos en rubricas de artistas novohispanos.<sup>106</sup> Existen ejemplos que consignan abreviaturas que indican “hizo” o “inventor” después de la firma, pero son mínimos los casos donde los artistas ostentan la denominación de algún rango. Cristóbal de Villalpando en algunos documentos es

---

<sup>105</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, pp. 25, 26, 34.

<sup>106</sup> Además del estudio de Carrillo y Gariel arriba citado, también existe el estudio de Clara Bargellini, “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos”, en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006. (XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte), pp. 203-222.

mencionado como “Alferéz”, en 1692, y “Capitán”, en 1702.<sup>107</sup> Por su parte, José de Ibarra firmó como “Profesor” en sus pinturas de los Virreyes Pedro Cebrián, Conde de Fuenclara y Pedro de Castro Figueroa, Duque de la Conquista.<sup>108</sup> Cabe recordar que durante el siglo XVIII los pintores novohispanos pugnaron por modificar su organización gremial y buscaron la manera de “argumentar su condición liberal e intelectual” como artistas y no como artesanos.<sup>109</sup> De ahí que pintores como Ibarra usaran el calificativo de “Profesor”. Es difícil saber a ciencia cierta qué significa “Pr Dr”.<sup>110</sup> Podría pensarse que dicho mote corresponde a un cargo eclesiástico, pero Juan José Suárez no aparece registrado en documentos de los archivos parroquiales de Tejupan y Teposcolula de la época, y tampoco en el Archivo Judicial del Estado de Oaxaca. Posiblemente Suárez tuvo conocimiento de las discusiones sobre la condición social de su gremio, de ahí que colocara las abreviaturas “Pr Dr”. De acuerdo con las firmas en el retablo de la Virgen de Guadalupe y la pintura de la misma advocación, considero que indican que Juan José Suárez fue pintor-dorador, como lo fueron José Sánchez, Juan José Rodríguez y Francisco Martínez.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura de la Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 221. *Apud. Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo razonado*, Juana Gutiérrez Haces (coord.) México, Fomento Cultural Banamex, 1997, p. 83. Prolífico pintor novohispano nacido hacia 1645 y muerto en 1714. Estableció una estrecha relación con pintores de la época como Baltazar Echave Rioja, Pedro Ramírez el Mozo, Nicolás Rodríguez Juárez. Fue nombrado veedor del gremio de pintores y doradores en 1686, alcalde del mismo gremio en 1690.

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 267, 269. Pintor novohispano nacido en 1685 en la ciudad de Guadalajara, entre 1701 y 1703 su familia se mudó a la ciudad de México. Trabajó en los talleres de los pintores Juan Correa y de los hermanos Rodríguez Juárez. Muere en 1756. La obra más antigua donde aparece la palabra profesor es su *Cristo de Santa Teresa* de 1737. Es mencionado como decano en documentos notariales referentes a la academia de pintura de 1754.

<sup>109</sup> Mues, *op. cit.*, p. 265.

<sup>110</sup> Agradezco a Jesús Alfaro y a la Dra. Bargellini los posibles significados de la abreviatura.

<sup>111</sup> José Sánchez es nombrado veedor de los gremios de pintor y dorador en las Ordenanzas de 1686. *Apud. Mues, op. cit.* Juan José Rodríguez firma dos contratos, el primero de 1749 donde se compromete a dorar las puertas del nicho y el Camarín de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario en la ciudad de México. El otro documento es concertado en 1775 donde es mencionado como “maestro pintor y dorador”; se compromete a dorar un retablo de la cofradía de la Preciosa Sangre de Cristo de la parroquia de Texcoco. *Apud. Nuria Salazar, “Juan José Rodríguez, pintor y dorador y Joaquín Benítez, maestro ensamblador”, en Boletín de Monumentos Históricos*, núm.3, 1979, pp. 33-36. Francisco Martínez realizó el dorado del retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana en 1736, entre otros muchos trabajos de esta índole.



Foto 27 Firma angulo inferior derecho (YM)



Foto 28 Inscripción en el retablo (YM)

#### **A) EL CUADRO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE**

Para entender la obra de Suárez, haré un acercamiento a partir del cuadro firmado por él y de los lienzos de las apariciones. La Virgen de Guadalupe, como siempre, está erguida con la pierna izquierda flexionada y parada sobre una luna sostenida por un ángel. Su cabeza de forma ovalada se inclina hacia su derecha, los ojos están entre abiertos, la nariz es recta y la boca diminuta. Las manos pequeñas y regordetas quedan juntas a la altura del pecho. Viste un manto rosa decorado con flores, su túnica es azul cubierta de estrellas, sobre su cabeza porta una corona real ricamente decorada; alrededor del cuello y de las mangas del manto presenta una orla de armiño. El ángel sobre el que se apoya la Virgen es de cara redonda e

inclinada a su izquierda, su cabello es ondulado, la nariz respingada y los ojos grandes; con sus manos agarra el manto y la túnica de la Virgen. Un halo rodea la imagen conformado por rayos dorados de perfiles rectos y ondulados intercalados. Las esquinas del lienzo están decoradas con nubes y ramos de las flores rosas de Castilla, mantos de la Virgen, claveles, suspiros y una flor con cinco pétalos de forma ovalada (foto 29, 34). En el ángulo inferior izquierdo se encuentra la inscripción: “Juan Jph Suarez Fct Marzo 3 de 177[?]” (foto 27).



Foto 29 Virgen de Guadalupe (YM)

El cuadro es de forma rectangular, conserva su bastidor original; el soporte es lino, formado por un lienzo y dos agregados que lo completan, unidos en la parte inferior. En el anverso ostenta una inscripción en cifras grandes “1776”, probablemente una fecha (foto

30). El lienzo tiene desgarres en las esquinas y parches en la parte posterior, pérdida de capa pictórica, algunos repintes en zonas del manto, redorado en algunas secciones de los rayos de la Virgen y una manga del ángel (foto 36). Todo esto indica que se tiene una obra cercana a su estado original, con pocas intervenciones.

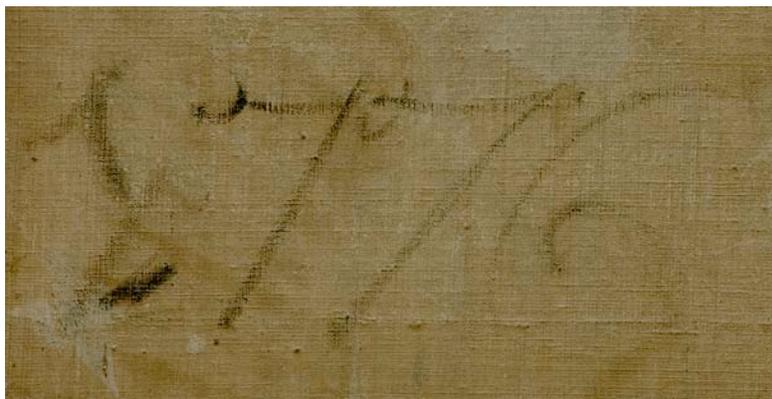


Foto 30 Fecha, anverso del lienzo (YM)

El lienzo tiene carbonato de calcio como base de preparación. Los pigmentos al óleo empleados fueron albayalde, laca roja, tierra roja, mñio, bermellón, oropimente, mineral negro, posiblemente añil;<sup>112</sup> el dorado se aplicó al mixtión (fotos 36, 37).<sup>113</sup> En el anverso del cuadro se observa cómo la tela absorbió la linaza que adhiere el oro, al verse la forma de los rayos (foto 29). Una vez preparada la tela, el pintor delineó la figura general de la Virgen y el ángel en el que se apoya, aplicó el fondo del halo, después colocó los rayos y finalizó con las nubes y las flores de las esquinas. Realizado el diseño y las formas generales de la imagen, pintó los detalles de rostro, manos y manto.

---

<sup>112</sup> Los análisis de las capas pictóricas del cuadro fueron realizados por el químico Víctor Santos Vázquez de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-INAH.

<sup>113</sup> Barniz cuya base es el aceite de linaza cocido, al que se le incorporan algunas resinas que le confieren el carácter de mordiente apropiado para adherir panes de oro. Se emplea para los dorados que no se van a bruñir. *Apud.* Ana Calvo, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 146.

El rostro y las manos de la Virgen están dibujadas sobre una base marrón. Después, el pintor delimitó el cabello alrededor del rostro y algunos cabellos sobre la frente. Matizó usando sombras oscuras con las que definió la nariz recta, los ojos hundidos y el mentón. Con una línea curva y delgada realizó las cejas y resaltó los ojos a partir de una sombra rojiza en los párpados. La forma de la boca la obtuvo con color rojo que se difumina de las comisuras hacia las mejillas. Al final, definió con sombras y luces que proporcionan volumen en diferentes partes del rostro (foto 31). En las manos empleó sombras de un tono más oscuro que en el rostro y las aplicó en la palma derecha, el dorso y el contorno de los dedos, sobre todo en la segunda falange; en la mano izquierda se ve claramente la división de las falanges y la forma de las uñas. En la mano derecha presenta un *pentimento* dando la impresión que la mano tiene un fantasma o vibración (foto 32). La corona se realizó con hoja de oro sobre la cual se delinearon los contornos para dar volumen y se agregaron detalles de pedrería.



Foto 31 Detalle del rostro (YM)

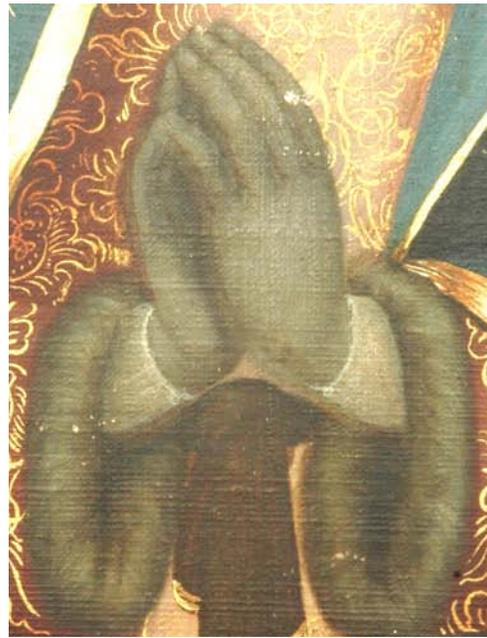


Foto 32 Detalle de las manos (YM)



Foto 33 Detalle de la túnica (YM)



Foto 34 Detalle de las flores (YM)

En la túnica se aplicó un color rosado; sobre éste se distribuyeron las sombras con un tono más oscuro en el contorno y en las líneas que van de la cintura a la rodilla flexionada. Otras zonas de sombras se ubican en el dobléz de la túnica a la altura de los pies. A punta de pincel Suárez colocó el adherente dando la forma de la decoración. Sobre esta composición aplicó la hoja de oro dibujando una flor grande, al interior de ella hay hojas, puntos y líneas que forman espirales y líneas entrelazadas, cubriendo en su totalidad la túnica. Además de estas formas retorcidas, dibujó flores dispersas debajo de la flexión de la rodilla, aunque en algunas zonas el material se barrió (foto 33). Posteriormente Suárez aplicó una veladura para integrar el dorado y hacer que no sobresaliera de las capas pictóricas anteriores. Para el manto utilizó un pigmento azul y posteriormente diseñó las estrellas aplicadas con oro. En algunas zonas el pintor colocó estrellas que posteriormente cubrió. Para el ángel el pintor aplicó un fondo amarillo como base, sobre el cual dibujó el

cabello castaño, las cejas delgadas y curvas, el contorno de los ojos y las comisuras de los labios. Posteriormente distribuyó las sombras marrón de la ceja al ojo, en la nariz y el mentón. Finalizó con tonos rojizos en párpados, nariz, mejillas, labios, orejas y cuello (fotos 35).



Foto 35 Ángel (YM)

Los fillos dorados alrededor del manto de la Virgen y en los puños y cuello del ángel se colocaron después del pigmento. Donde se pliega el manto se aplicó sombras de color marrón. En todas las secciones donde se usó hoja de oro, el material se empleó de tal forma que no se perciben las uniones entre las láminas de oro. En las esquinas del cuadro, Suárez colocó el fondo azul sobre el que plasmó las nubes blancas y sobre éstas las flores, algunos tallos y flores que también presentan *pentimentos* (foto 34).

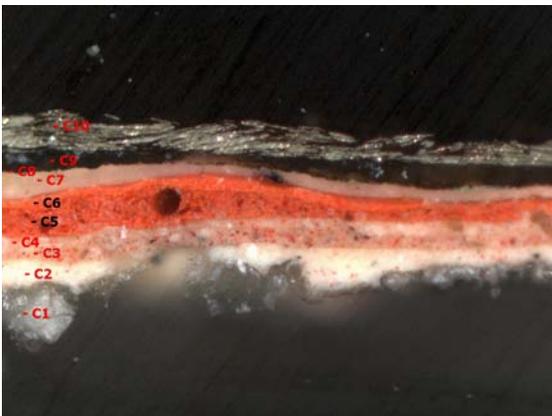


Foto 36 Estratigrafías cuadro de la Virgen de Guadalupe (V́ctor Santos)

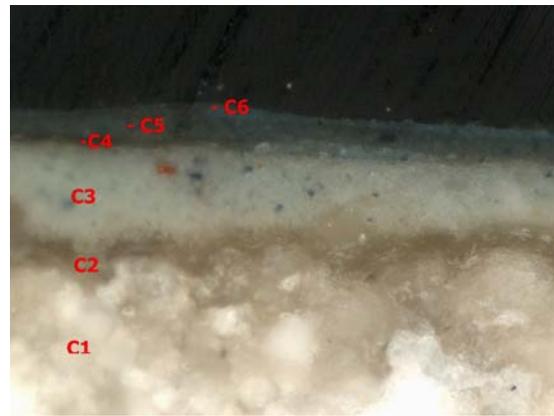


Foto 37 Estratigrafías cuadro de la Virgen de Guadalupe (VS)

## B) CUADROS DE LAS APARICIONES

Los materiales y el soporte en los cuadros de las apariciones son similares a de la pintura de la Virgen. El textil es lino. En dos de las cuatro pinturas las telas se constituyen por la unión de dos fragmentos (foto 38). Todos los bastidores de los lienzos son originales. La base de preparación es carbonato de calcio, los pigmentos son óleo y el dorado se aplicó al mixtión. Las escenas se ejecutaron de manera similar al que el pintor usó en el cuadro de la Virgen. Dibujó el diseño de la Virgen y el ángel a sus pies, posteriormente puso el halo alrededor de la imagen y sobre éste el dorado de los rayos. Por último, realizó las figuras de Juan Diego y el ángel que se ubican a sus espaldas o a un costado de la Virgen y los detalles finales del cuadro como rocas, flores, cortinaje, dosel y puerta. En contraste con el cuadro de la Guadalupana, en las apariciones, tal vez la cantidad de aglutinante es menor ya que las telas no absorbieron la linaza y por lo tanto el contorno de los rayos no se traspasa (foto 38). Por otra parte, en todas las pinturas, parte del dorado fue cubierto con el pigmento del manto para dar la forma de las estrellas y el delineado del manto.



Foto 38 Registro de los lienzos, Primera aparición izquierda y Segunda aparición derecha (Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JO)

El punto de partida para atribuir los lienzos a Juan José Suárez consiste en la comparación de las formas entre los cuadros, ya que para poder identificar la mano del maestro “se debe examinar los detalles menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, las formas de las manos y pies”.<sup>114</sup> Los rostros y las manos de las vírgenes se construyen de la misma forma que en el cuadro firmado por el maestro. Primero se colocó el fondo marrón, después el cabello y a partir de sombras los rasgos de la cara, pero en las apariciones no se aplicaron algunos cabellos sobre la frente. Asimismo se definieron ojos, parpados, nariz y mentón; posteriormente el pintor colocó las sombras en las mejillas y en el cuello, aunque en las apariciones no hay una separación clara entre estas dos secciones y puede variar la amplitud de la zona. En la escena de Juan Diego ante fray Juan de Zumárraga, los rasgos del rostro de la Virgen apenas se esbozan, debido a que la figura es de menor tamaño que el resto de los personajes. (fotos 39-45)

Los rostros se pueden dividir en dos tipos: los de formas ovaladas en las vírgenes y los redondos en los demás personajes. Los ojos pueden ser pequeños y entreabiertos, grandes o prominentes, estos últimos en el Juan Diego de la primera y la tercera aparición y en fray Juan de Zumárraga (fotos 52, 54, 55) . En su mayoría, las cejas son delgadas y sólo más anchas en Zumárraga, el clérigo y Juan Diego de la primera y tercera aparición. Los labios de todos los personajes son gruesos. La forma de la nariz puede ser recta, como en las Vírgenes y un ángel de cuerpo entero, o respingada como en los ángeles de medio cuerpo y Juan Diego de la segunda y cuarta aparición. Las manos de las Vírgenes son bastante más delgadas y los dedos más largos, aspecto que no tiene el cuadro principal, y no

---

<sup>114</sup> Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, trad. Carlo Catroppi, 2da reimp, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999, p. 139.

se marcaron las falanges pero sí las uñas (fotos 43-45). En los cuellos de Juan Diego de la primera y tercera aparición se aprecian los músculos resaltados (fotos 52, 54).



Foto 39 Detalle de la Virgen, primera aparición (YM)



Foto 40 Detalle de la Virgen, segunda aparición (YM)



Foto 41 Detalle de la Virgen, tercera aparición (YM)



Foto 42 Detalle de la Virgen, cuarta aparición (YM)



Foto 43 Detalle de la Virgen, primera aparición (YM)



Foto 44 Detalle de la Virgen, segunda aparición (YM)



Foto 45 Detalle de la Virgen, tercera aparición (YM)



Foto 46 Detalle del ángel primera aparición (YM)



Foto 47 Detalle del ángel, segunda aparición (YM)



Foto 48 Detalle del ángel, tercera aparición (YM)



Foto 49 Detalle del clérigo, cuarta aparición (YM)

Se aplicaron dos tipos de sombras. Las sombras tostadas se ubican en mejillas, cuello, párpados, punta y base de nariz. En el Juan Diego de la primera y tercera aparición se ubica alrededor de los ojos y se difuminan del mentón al cuello (fotos 52, 54). En el Juan Diego de la segunda y cuarta aparición las sombras se difuminaron del entrecejo a la nariz (fotos 53, 55). En los ángeles de cuerpo entero varían debido a la posición que guardan, uno en  $\frac{3}{4}$  y el otro de perfil. En el ángel de la primera aparición se distribuyen las sombras desde los párpados hacia el lado izquierdo de la nariz y de ahí al labio, y del mentón al cuello. En el segundo se encuentran en el párpado, el orificio de la nariz y de la barbilla al cuello (fotos 50, 51). En las manos de la

Virgen están en la palma de la mano derecha, el dorso y contorno de los dedos. Las sombras rojas únicamente las aplicaron en la Virgen de la comisura a las mejillas y en el ángel sobre el que se apoya en párpados, mejillas, punta de la nariz, orejas y cuellos (fotos 36, 39-42).



Foto 50 Detalle primera aparición (YM)

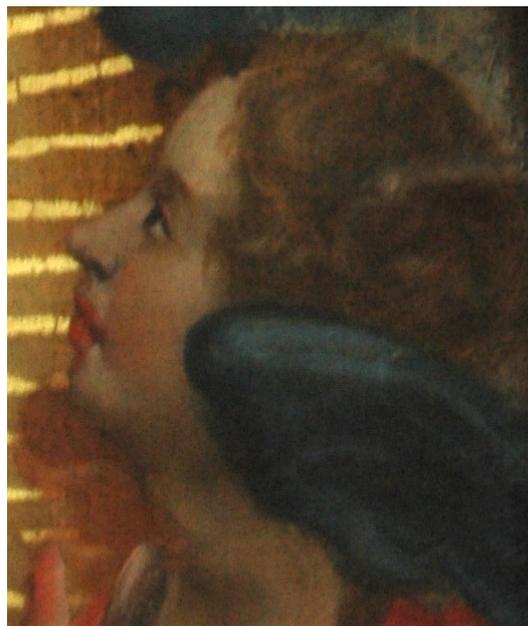


Foto 51 Detalle segunda aparición (YM)



Foto 52 Detalle primera aparición (YM)

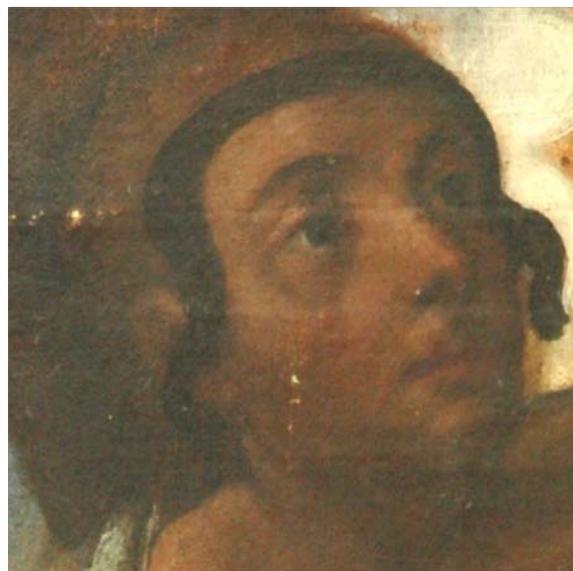


Foto 53 Detalle segunda aparición (YM)



Foto 54 Detalle tercera aparición (YM)



Foto 55 Detalle cuarta aparición (YM)

La calidad del dorado es otro aspecto que se puede comparar entre los cuadros. La pintura de la Guadalupana muestra un trabajo con mayor finura tanto en las formas como en los acabados. El dorado en el filo del manto, en los puños y el cuello del ángel se realizó con tal precisión que no se percibe las uniones de las láminas de oro; sobre éste se aplicaron sombras en los pliegues para dar mayor volumen y movimiento a la tela. Los picos de las estrellas son líneas bien trazadas. Además, el diseño de la túnica rosa es de mayor riqueza (fotos 5-8, 29, 33). La corona tiene formas ondulantes y con acabados imitando pedrería. En cambio, en los cuadros de las apariciones, se aprecia la unión entre las hojas de oro en mantos, rayos y coronas; además, el filo dorado del manto carece de sombras en los pliegues. Las líneas de las estrellas del manto son gruesas y en ocasiones no bien definidas, la corona y los rayos alrededor de las Vírgenes son líneas rectas de irregular grosor. En la túnica únicamente se colocaron flores grandes y en su interior una flor de cuatro pétalos, con líneas bien definidas de irregular grosor. En la cuarta aparición el dorado de las flores y las estrellas son líneas onduladas en el manto de la Virgen. Se detalla mejor la corona y el

filo dorado del manto. En algunas zonas presentan faltantes debido a la escasez de adherencia del material (fotos 39-44, 55).

### **C) POLICROMÍA DEL RETABLO**

En la policromía del retablo se aplicó una base de preparación constituida por dos capas de sulfato de calcio, como se mencionó en el apartado de la construcción del retablo, posteriormente se colocó el bol y finalmente la hoja de oro (foto 26). La pulsera que cierra el retablo está decorada en sus concavidades con un relieve de fondos rojos de forma oblongada, en ellos se dibujan diferentes tipos de flores y aves en distintas posiciones. Para lograr esta ornamentación se aplicó una capa de tierra roja, después una capa de bermellón, sobre la cual se colocó al mixtión la hoja de oro de acuerdo a la figura, finalmente con líneas negras se dio el contorno y trabajaron los detalles de las formas (foto 56).<sup>115</sup> En las flores ubicadas en la parte más baja de la concha, a la altura del banco, el oro se colocó en pequeños cuadros y con líneas delgadas se perfiló la forma de los pétalos y la corola. Conforme se acercan a la parte más alta de la concha las figuras aumentan de tamaño, así como el grosor de las líneas negras (foto 57).

---

<sup>115</sup> Mirta Insaurralde (Investigadora), Esteban Sánchez (Microscopista), “Estudio de muestras procedentes del retablo de la Virgen de Guadalupe, Tejupan, Oaxaca”, Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA), El Colegio de Michoacán, 2012.

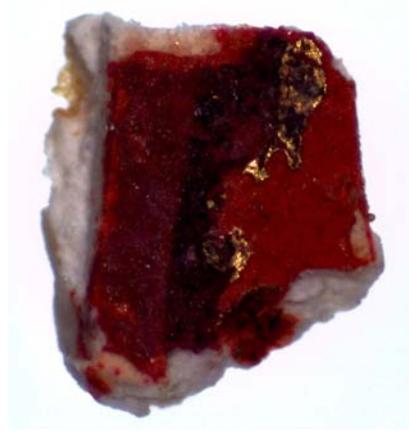
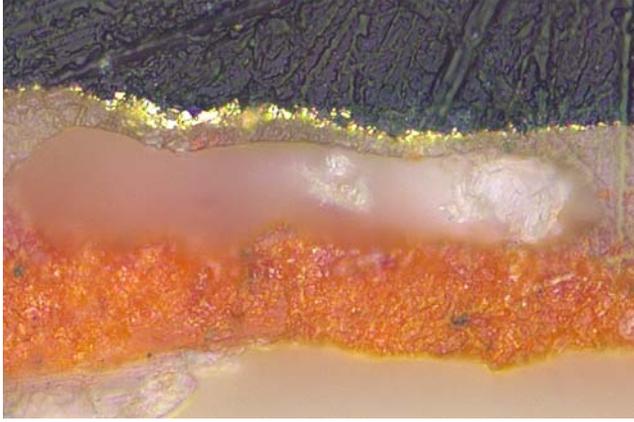


Foto 56 Muestra de capas y anverso de policromía en pulsera (MI y ES)



Foto 57 Detalles de la policromía de la pulsera (YM)



Foto 58 Detalle túnica de la Virgen (YM)



Foto 59 Detalle de la vena (YM)

En los cortinajes del retablo el artista distribuyó la policromía en un diseño de malla sobre la cual aplicó un fondo blanquecino, después dibujó motivos vegetales de cuatro tipos: capullos de rosas, hojas, flores de cinco pétalos y una flor que se abre frondosamente (fotos 60, 61). Estas flores y los tallos guardan semejanza con los del cuadro de la Virgen, sobre todo las flores de cinco pétalos, los tallos y algunas que parecen rosas (foto 34). En las flores rojas se aplicó una capa gruesa de albayalde con partículas de color azul, posiblemente un elemento orgánico; sobre este se aplica una capa de tierra roja y finalmente una de bermellón. En las hojas verdes se utilizaron una capa de albayalde, al parecer para cubrir el bol, y una capa de oropimente (fotos 62, 63).



Foto 60 Cortinaje del ático (JO)



Foto 61 Detalle del cortinaje del primer cuerpo (YM)

Ambos cortinajes presentan soluciones decorativas particulares. El del primer cuerpo tiene punzonado en la parte inferior y el dosel está ornamentado de formas irregulares. El segundo cuerpo no presenta punzonado y el dosel tiene flores bien definidas

de diversos tamaños, aún en lugares donde el espectador no lo puede percibir. La riqueza floral que tiene el dosel del segundo cuerpo se debe porque alberga a san Nicolás de Tolentino, santo protector de Nicolás Ruiz, donante de la obra. Los tallos de las flores y de los cortinajes del retablo tienen la sensación de rugosidad, de movimiento y las hojas de las flores de cinco pétalos son redondeadas; igual que en el cuadro de la Virgen. Entre las ramas se encuentran hojas de forma triangular donde se observa claramente como se delinea el contorno y posteriormente se cubre el interior (fotos 60, 61).

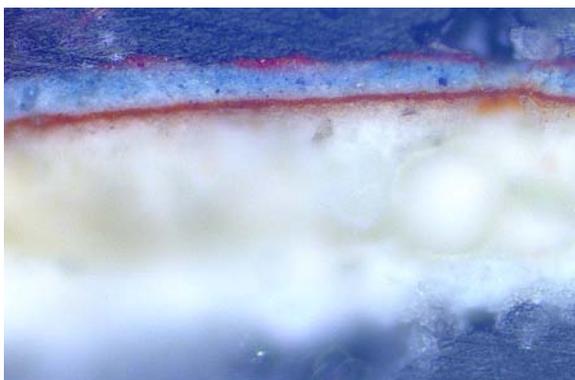


Foto 62 Capas de flor roja (MI y ES)

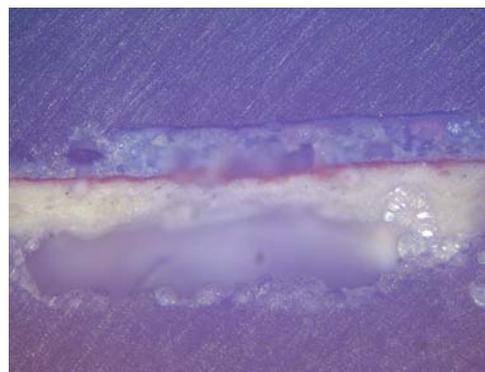


Foto 63 Capa de hoja verde (MI y ES)

#### **D) LA ESCULTURA**

El retablo conserva entre sus elementos originales la escultura de san Nicolás de Tolentino. No sabemos quien talló la pieza y no puedo asegurar que la haya realizado la misma persona que trabajó en el ensamblaje del retablo. Sin embargo, la policromía de la imagen guarda semejanzas con los diseños fitomorfos de cinco pétalos y los capullos de la concha del retablo. Los diseños del habito se realizaron aplicando hoja de oro sobre la base de preparación, sobre este se colocó el pigmento negro y posteriormente se sacaron diseños de esgrafiados, punzonados, estrellas y flores distribuidas en la parte frontal y los costados.

Las estrellas doradas se conforman con ocho picos sobre los cuales se aplica el punzonado partiendo de un círculo al centro y de ahí se desplaza hacia las puntas. Pero el grosor de las estrellas varía, no todas presentan al centro punzonado y las que se ubican a los costados del hábito no fueron punzonadas. La ornamentación fitomorfa está integrada por cuatro tipos de flores; de tres pétalos, de cinco pétalos, capullos y de cuatro pétalos alargados. El punzonado fue aplicado en los contornos de todas las flores, los nervios en las flores de tres y cuatro pétalos, el límite de pétalos en los capullos, el contorno del pistilo en las de cinco pétalos y el contorno del pistilo de la flor de cuatro pétalos alargados forma su vez una flor de cinco pétalos. El hábito está delimitado por una cinta dorada punzonada en su interior de formas ondulantes (fotos 4, 64).



Foto 64 Detalle policromía, escultura san Nicolás de Tolentino (YM)

Por otra parte, se puede afirmar que Juan José Suárez policromó los angelitos de los cubos de las columnas, las peanas y los costados de la escultura de la Virgen. En todos ellos aplicó la encarnación a pulimento. El rubor está en mejillas labios, abdomen, pezones, rodillas y los dedos de los pies. La policromía de la vestimenta de los ángeles varía: las esculturas que están al frente de las columnas del primer cuerpo tienen vestidos azul o marrón; los ángeles de los extremos presentan filos dorados en el cuello, en una manga, en

la cintura y en el holán del vestido. Los de la calle central, el de la izquierda tiene dorado el cuello y la manga, y el de la derecha sólo se doró el filo del cuello. Los ángeles que se

ubican en las caras laterales de los cubos del primer cuerpo, en los estípites del ático, en las peanas y a los costados de la Virgen, los paños son rojos y el manto puede ser azul o rojo; pueden tener filos dorados en ambas telas y que en algunos ya casi se ha perdido (fotos 22, 24, 65, 66).



Foto 65 Ángel del soporte del primer cuerpo, cara lateral.



Foto 66 Ángel del soporte del ático, cara lateral

## VII. COMPARACIÓN CON OTROS RETABLOS

La comparación que realizo de elementos ornamentales y policromía entre el retablo de la Virgen de Guadalupe y altares de la Mixteca Alta, es otro de los puntos que me permiten sustentar que la firma del retablo no corresponde a la persona que realizó la obra en su totalidad. Las soluciones de ornamentación, estructura y policromía que cada maestro deja en sus obras son elementos que, al igual que en la pintura de caballete, permiten identificar al artífice. Antes de describir los ejemplos localizados, es importante abordar las ordenanzas emitidas durante el virreinato, con la finalidad de ubicar el marco jurídico que regulaba la producción y la venta de obras de los distintos gremios.

En las primeras ordenanzas, de 1557, los pintores y doradores quedaron agrupados en un mismo gremio. En ellas se estipulaba que los doradores no podían “tomar obra donde hubiera pintura, sino fuere juntándose con los pintores examinados”, y tampoco podían contratar “obra perteneciente a los oficios de ensambladores y entalladores”.<sup>116</sup> Los ensambladores, entalladores y carpinteros, por su parte, agrupados con los violeros, no podían recibir “obra de pintura, ni de dorado”.<sup>117</sup> En 1687 se lanzaron nuevas ordenanzas donde pintores y doradores conformaron su propio gremio y se ratificaron los lineamientos existentes. Nuevamente se estipula que entalladores, ensambladores y carpinteros “no reciban ni conchaben ninguna obra de pintura ni dorado”, y que los pintores y doradores tampoco “conchaben obra de madera”.<sup>118</sup> Entre 1699 y 1721 se redactaron en Puebla de los Ángeles ordenanzas para pintores y doradores; en ellas también se reglamentaba la venta de

---

<sup>116</sup> Francisco Barriot Lorenzot, *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*. México, Secretaria de Industria y Comercio, 1921, p. 24.

<sup>117</sup> *Idem*.

<sup>118</sup> *Apud*. Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura de la Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008, p. 387, Anexo 5.

obra, su organización, y se planteaba que en las pinturas debían de poner su nombre y firma para evitar fraude. Asimismo indicaban que los “maestros y oficiales de ensambladores y carroceros no podían contratar pinturas para retablos y coches”.<sup>119</sup>

Al parecer las ordenanzas no fueron acatadas en su totalidad. En la última década del siglo XVII, Pedro Maldonado afrontó un pleito entre los veedores del gremio de pintores y doradores en México, debido a que había contratado la factura de diversos retablos que incluían el dorado y las pinturas. Dichas obras se realizarían en colaboración con Jacinto Nadal, dorador, y dos indios doradores. Algunos no habían sido examinados. La resolución del pleito consistió en obligar a Maldonado a repartir las obras entre los maestros pintores y doradores.<sup>120</sup>

Existe documentación que consigna que un sólo artista se comprometiera a realizar la factura de un retablo, aunque es posible que después pudiera subcontratar ciertas tareas a otros talleres sin perder la responsabilidad contratada. También hay ejemplos en los cuales se distingue la labor de cada uno de los artífices. José de Bayas Delgado contrató un retablo para el convento de Santa Clara en Querétaro en 1672, que entregaría en blanco para que el dorado corriera a cargo del convento y la escultura la realizara “el mejor escultor de la Ciudad de México”.<sup>121</sup> Caso emblemático es el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, cuya factura estuvo a cargo de Jerónimo Balbás, las pinturas son de Juan Rodríguez Juárez y el dorado de Francisco Martínez.<sup>122</sup> También se conservan retablos

---

<sup>119</sup> Efraín Castro Morales, “Ordenanza de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm.9, 1989, p. 5.

<sup>120</sup> Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia mexicana*, pp. 5-40.

<sup>121</sup> Ramírez Montes, *Op.cit.*, pp.78-81.

<sup>122</sup> Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Retablo de los Reyes. Historia y restauración*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985.

donde la escultura o la pintura ostentan la firma del artista, puesta sobre las propias piezas talladas y pintadas. Entre ellos se encuentran dos esculturas del retablo principal de Ozumba con la inscripción “Francisco Peña Flor me hizo año 1730”,<sup>123</sup> y el retablo lateral de la Virgen de Guadalupe en la iglesia de San Felipe Neri, en Oaxaca, cuyos lienzos fueron realizados por José de Páez. Al respecto Gabriela García Lascurain apunta, “el hecho de que las pinturas sean de la mano de Páez no implica que la obra retablística esculpida corresponda a su autoría”.<sup>124</sup>

Esta misma circunstancia se aplica al retablo de la Virgen de Guadalupe en Tejupan. Además del análisis formal, documental e identificación de materiales, fue necesario realizar un recorrido en poblados de la Mixteca Alta que me permitiera ubicar la obra en su entorno. De esta forma, pude localizar en la zona obras con semejanzas de talla y de policromía con la pieza de estudio. Aunque no encontré más obras firmadas o con rasgos que permitan atribuir obra pictórica o de policromía a Juan José Suárez, si hallé obra con elementos similares de talla y policromía. Estas obras se localizan en los templos de Santiago Teotongo, la Natividad Tamazulapan, san Cristóbal Suchixtlahuaca y santo Domingo Yanhuitlán, comunidades que distan de Tejupan no más de 15 km en promedio. De ellos hay que hacer una división en dos grupos: los retablos que presentan semejanzas en la talla de las guardamalletas en sotabanco y predela, el soporte estípite y los ángeles, y los que tienen similitud en la policromía. Ninguno de los retablos estudiados reúne ambos elementos.

---

<sup>123</sup> José Guillermo Arce Valdez, *El convento franciscano de Ozumba: un estudio histórico-artístico*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p.47.

<sup>124</sup> Gabriela García Lascurain, “De China para Oaxaca: “una donación desde ahora y para siempre jamás”, en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, Cecilia Gutiérrez y María del Consuelo Maquivar (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 373.

Los retablos que presentan soluciones semejantes en banco, predela y estípite son el retablo de la Virgen de los Dolores en Tamazulapan y los retablos laterales de la Crucifixión y santa Gertrudis en el templo de Santiago Apóstol en Teotongo (fotos 67, 76,81). En dichos retablos la ornamentación de predela y banco se distribuye únicamente en una o dos de sus caras con rocalla de contornos bulbosos. El estípite inicia con el triangulo invertido decorado con hojas de acanto o rocalla en tres caras de los cubos del soporte. El estípite finaliza con un capitel corintio, pero una rocalla u hoja de acanto lo rompe verticalmente y termina por abrazar el soporte; esta última talla en la mayoría de los retablos es dorada y sólo el retablo de la Crucifixión de Teotongo tiene corladuras (fotos 68, 69, 79, 80, 82). Los angelitos los encontramos en el retablo principal de Suchixtlahuaca, los cuales se ubican a los costados del cortinaje y de la peana del nicho del primer cuerpo. La talla tiene poco movimiento, el ropaje sólo es un paño o una tela con dos ondulaciones que cae casi en forma recta a un costado de la cadera (fotos 70, 71).



Foto 67 Retablo lateral de la Virgen de los Dolores, Tamazulapan Oax. (YM)



Foto 68 Estípite izquierda, Virgen de los Dolores, Tamazulapan, Oax. (YM)



Foto 69 Detalle de la peana, retablo lateral de la Virgen de los Dolores, Tamazulapan, Oax. (YM)



Foto 70 Retablo mayor de San Cristóbal Suchixtlahuaca, Oax. (JM)



Foto 71 Detalle del retablo principal de Suchixtlahuaca, Oax. (YM)

Caso especial es el retablo lateral de la Virgen de la Soledad en Yanhuitlán. Es el único que tiene una inscripción referente a su factura; ésta se localiza debajo de los marcos donde iban las pinturas. De lado izquierdo indica: “Se acabó este retablo a 16 de junio en el año de 1789”, y a la derecha informa que fue “A devoción de don Juan de Mata Guisado y de doña Juana de Ogendi y Zaragoza”. Entre este retablo y el de la Virgen de Guadalupe de Tejupan hay una diferencia de sólo diez años en su fecha de conclusión (fotos 3, 72). Al igual que en el retablo de Tejupan, las guardamalletas están talladas con rocalla y hojas de acanto, se encuentran en la predela y el sotabanco, colocadas en línea vertical con los soportes (foto 75). En la tres caras de los cubos de las columnas del ático y en la base de los fanales de la calle central se localizan rostros de angelitos. Los ángeles de cuerpo completo están en las tres caras del cubo del estípite del primer cuerpo, todos visten un faldón, una corza y un manto que va de alguno de los brazos hacia la espalda y baja a la altura de la rodilla. (foto 74). Al igual que en el retablo de Tejupan, el constructor de este altar colocó un ángel en la cara del cubo pegado al fanal de la calle central del primer cuerpo, en una zona poco visible y cuya imagen se podía prescindir (foto 73). Además, el diseño de la vestimenta y el movimiento del cuerpo es semejante al de Tejupan.



Foto 72 Retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Yanhuitlán, Oax. (YM)



Foto 73 Estípite izquierda, retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Yanhuitlán, Oax. (YM)



Foto 74 Angelito retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Yanhuitlán, Oax. (YM)



Foto 75 Guardamalletas, retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Yanhuitlán, Oax. (YM)

Las obras que tienen policromía semejante al retablo de la Virgen de Guadalupe de Tejupan están en las comunidades de Tamazulapan y Teotongo. El retablo principal de Tamazulapan se conforma con pinturas y esculturas de diferentes siglos y la estructura del siglo XVII, tiene decoración en sotabanco y predela del siglo XVIII. Sobre la ornamentación presenta flores y rocallas doradas, la hoja de oro proporciona el cuerpo de la flor y la rocalla que se delinearán con líneas gruesas y delgadas, en el interior se resaltan algunos detalles.

Otro caso especial es el templo del poblado de Teotongo. Los retablos dedicados a la Crucifixión de Cristo y a santa Gertrudis, ubicados en el transepto de la nave, y un ropero que está en la sacristía, fueron elaborados en la segunda mitad del siglo XVIII y tienen ornamentación de chinescos o achinada. La policromía de los retablos se realizó con tallas doradas, fondos rojos y flores distribuidas en la predela, el guardapolvo, la mesa de altar, el sotabanco y los espacios entre las columnas y el nicho. En ambos se emplearon dos técnicas en la elaboración de las flores: al temple y con fondos dorados y el contorno delineado, o líneas café y sobre éstas el dorado (fotos 77, 78, 83, 84). El ropero donde se guarda los ornamentos litúrgicos está en la sacristía del templo de Teotongo (foto 85). La pieza técnicamente es similar a la policromía del retablo de la Virgen de Guadalupe de Tejupan, ya que tanto el ropero como el retablo tienen un fondo rojo, aunque en el primero se representan escenas campestres y de cacería. La forma de los personajes, los animales y las plantas fueron realizadas con hoja de oro, después se delineó el contorno de las figuras y se dio color al fondo de los sombreros y los zapatos. Las aves que vuelan son parecidas a algunas aves en la misma posición de la pulsera del retablo de Tejupan, aunque en el mueble la figura es más alargada y con alas delgadas.



Foto 76 Retablo lateral de santa Gertrudis,  
Teotongo, Oax. (JO)



Foto 77 Detalle de policromía, retablo  
lateral de santa Gertrudis, Teotongo, Oax.  
(YM)



Foto 78 Detalle de policromía, retablo lateral de santa Gertrudis, Teotongo, Oax. (YM)



Foto 79 Estípites del retablo de Santa Gertrudis, Teotongo, Oax. (JO)



Foto 80 Estípites del retablo de la Crucifixión, Teotongo, Oax. (JO)



Foto 81 Retablo lateral de la Crucifixión, Teotongo, Oax. (JO)



Foto 82 Detalle de la predela, retablo lateral de la Crucifixión, Teotongo, Oax. (YM)



Foto 83 Detalle de policromía, retablo lateral de la Crucifixión, Teotongo, Oax. (YM)



Foto 84 Detalle de policromía, retablo lateral de la Crucifixión, Teotongo, Oax. (YM)

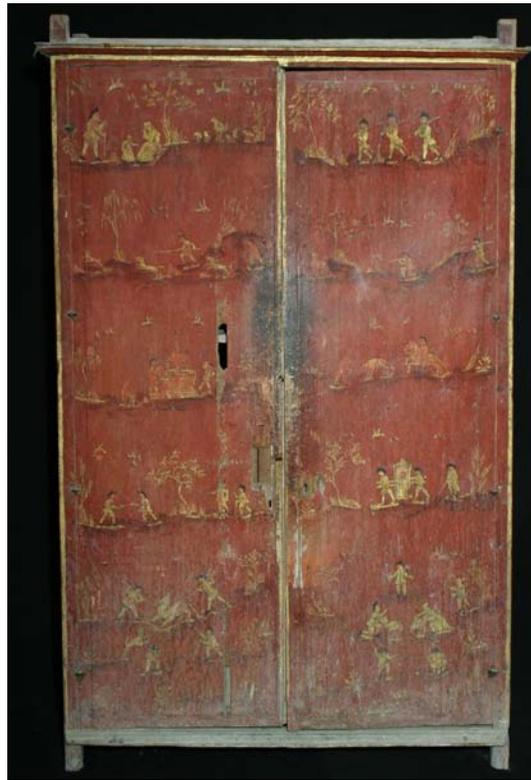


Foto 85 Mueble en Teotongo, Oax. (JO)

En cuanto a la talla, en todas las obras comparadas se siguen patrones semejantes en los soportes y las guardamalletas, aunque en los acabados puede variar. Y de todas ellas la que guarda mayor semejanza con el retablo de Tejupan es el retablo de la Virgen de los Dolores en Yanhuitlán, sobre todo en el modelo de los angelitos; es posible pensar que haya habido gente en la zona que construyera retablos con modelos similares. Para la policromía es evidente que los doradores del ropero y los retablos de Teotongo trataron de imitar la policromía del retablo de Tejupan. Pero no tuvieron la maestría de aplicar el oro y delinear los detalles de la ornamentación que se observa en el altar de la Virgen de Guadalupe de esta población. También hay diferencias en la técnica: mientras que en Tejupan las flores y aves se construyeron con la hoja de oro y con líneas negras se aplicó los detalles, en Teotongo se utilizaron dos técnicas diferentes en el uso del dorado. En el retablo de la Crucifixión el artista invirtió la técnica que se utilizó en Tejupan: primero dibujó la forma de las flores y sobre esta colocó los cuadros de oro, y no cuidó los acabados al dar formas redondeadas a los pétalos o evitar que se perciban las uniones del oro. En el retablo de santa Gertrudis con el dorado se realizó la forma de las flores y rocallas, y en el contorno líneas de diferente de grosor.

## CONCLUSIONES

En esta tesis sustentó que el retablo de la Virgen de Guadalupe fue elaborado por varios artistas, a diferencia de lo expresado en la bibliografía anterior que propuso al pintor Juan José Suárez como autor de toda la obra. Considero que Suárez es el autor de las pinturas, la policromía, el dorado del retablo, y posiblemente de los estofados de la escultura de san Nicolás de Tolentino. El retablo fue construido por un taller local. Aunque no hay referencia documental que lo compruebe, los elementos que me permitieron fundamentar estas ideas fueron el cuadro de la Virgen de Guadalupe rubricada por Suárez y la comparación de la policromía con los cuadros del retablo, el análisis de los materiales y su interpretación, además de la comparación del retablo con obras semejantes en la zona. Por otra parte, el estudio del mecenas, Nicolás Ruiz, permite entender los cambios políticos y eclesiásticos que se dieron en la zona: el ascenso de nuevos caciques indígenas relevando a los herederos del mundo prehispánico y el remplazo del clero regular por el secular.

La comparación del cuadro de la Virgen de Guadalupe con los cuadros de las apariciones del retablo permitió establecer puntos de coincidencia en rostros, manos y la decoración del manto; aspectos como nariz, boca, ojos, dedos y el diseño de las estrellas se asemejan en las pinturas. Los diseños fitomorfos del cuadro de la Guadalupana se repiten en cortinajes y pulsera del retablo, también están presentes en el estofado de la escultura de san Nicolás, lo cual me hace suponer que Suárez trabajó dichos elementos. No obstante, hay diferencias evidentes comprensibles si consideramos que Suárez contó con la participación de aprendices u oficiales.

Si los cuadros y las policromías tienen puntos en común, esto no sucede con la ornamentación tallada del retablo. La rocalla como elemento decorativo complementa la superficie del retablo, pero no se ve en el cuadro de la Virgen y en las cuatro apariciones; tampoco encontramos esta forma en la concha o pulsera y el cortinaje. ¿Porqué Suarez habría de prescindir de este signo preponderante en el diseño de su obra? La respuesta estriba en que el pintor-dorador asentó su firma una vez finalizado todo el trabajo, y no todo era de él. Suárez debió llegar a Tejupan para terminar el retablo. Su traslado a la comunidad no implicó movilizar grandes cantidades de herramientas y materiales; sólo necesitaba de pinceles, cuchillo, pestaña para dorador, bol, panes de oro, pigmentos, cola y tela, los cuales no requerían de grandes baúles. Por otra parte, la firma que estampó en el retablo una vez concluido está precedida por las abreviaturas Pr Dr. Aunque no puedo definir con absoluta seguridad qué significa, se presenta como una nueva denominación y deja un camino para futuros estudios sobre las categorías utilizadas por los artistas.

Por medio del análisis de materiales realizados por el Químico Víctor Santos y la Mtra. Mirta Insaurrealde se determinó el tipo de textil y la composición de las bases de preparación de cada obra, se identificaron los pigmentos y las características de la hoja oro tanto en el cuadro de la Virgen, como en las apariciones y en el retablo. Esta información me permitió conocer la forma en que se construyó el conjunto, los materiales empleados y su distribución. Al comparar las pinturas encontré que la tela, los pigmentos y la hoja de oro son análogos como cabría esperar. Pero al contrastar las bases de preparación del retablo y del cuadro se observó que la composición de los materiales no correspondía; esta observación, en conjunto con otras, me permite apuntar que el pintor-dorador no construyó

el retablo y que otra persona fue responsable de su ejecución hasta dejarlo con su aparejo en blanco, o que es diferente la base de preparación de un retablo a la de una pintura.

Al estudiar las obras de Juan José Suárez como pintor-dorador pude percatarme de la calidad de su trabajo; la ausencia de otras obras de él en la zona me hace proponer que este artista no era local y que provenía de otra parte del virreinato o incluso de otra región de Oaxaca o que falleció joven. Por último, la investigación de la obra de Suárez es una pequeña contribución al estudio de la pintura oaxaqueña y de los artistas locales que en su mayoría no han sido estudiados.

Caresco de un contrato o referencia que aporte una luz sobre el nombre del constructor del retablo. No obstante, el análisis de sus elementos ornamentales tallados me permitió vincularlo con otras obras que se conservan en comunidades contiguas a Tejupan. De los retablos comparados, sobresale el dedicado a la Virgen de la Soledad en Yanhuitlán que tiene unos pequeños ángeles que decoran los cubos de las estípites, visten faldón y coraza, siguiendo el mismo patrón de uno de los ángeles que ornamenta de igual forma el retablo de Tejupan. En la factura de ambos retablos es posible que participara un sólo taller o constructor, tomando en cuenta la fecha testimonial que dista entre sí diez años. En ambos casos el año que tiene cada retablo corresponde al momento en que se termina el dorado, ya que se encuentra sobre éste. Sin embargo, la construcción de un retablo requería de una fuerte inversión y por esta razón algunos procesos como dorar o policromar se dejaban para otra etapa. La obra quedaba con la talla desnuda y el maderamen descubierto como el retablo de San Antonio de Padua Antonio en Suchixtlahuaca y los retablos de la Virgen del Rosario, el de la Pasión de Cristo y de San Pedro Martír de Verona en Teotongo.

El diseño del mueble, la talla y su policromía pueden indicarnos la presencia de dos talleres: uno fabricando el retablo y otro el dorado y la policromía.

Sobre la policromía ubiqué obras con diseños ornamentales semejantes al retablo de Tejupan, pero ninguno se puede atribuir a Suárez. Existen obras que imitan la iconografía de Suárez pero no la técnica. Con ello puedo apuntar que el tallador de la obra posiblemente tenía su taller en la zona. Centrar las comparaciones en una zona delimitada ha sido un primer acercamiento a retablos que no han sido estudiados y de esta manera aportar un esbozo de las ornamentaciones y las policromías.

La construcción del retablo de la Virgen de Guadalupe no hubiera sido posible sin la devoción, el interés y el dispendio del donante: Nicolás Ruiz. Respecto a los estudios de donantes indígenas en la Mixteca Alta, se han mencionado obras que incluyen sus retratos, pero se han hecho pocas pesquisas acerca de quiénes eran. Nicolás no provenía del linaje prehispánico tejupanse, (ya que el linaje recaía en la familia Guzmán Lara) sino del nuevo grupo de indígenas que poco a poco asumieron el poder y que buscaron legitimarse. Este proceso estuvo ligado al empuje del clero secular, quien se estableció en Tejupan hacia 1762 y participó en la renovación ornamental de la iglesia en colaboración con personas de los diversos cabildos. Las donaciones de don Nicolás y su familia no fueron exiguas: concedió tierras de cultivo, el trabajo de un molino en Tamazulapan y obras para la iglesia. Otro de los elementos de los que se valió Nicolás para legitimarse y ser recordado es el retrato de él y su esposa en el órgano del templo. Tal vez muchos de los retratos del siglo XVIII corresponden a los nuevos indígenas acaudalados que ingresaron a los distintos cabildos y quienes iban desplazando a los descendientes de los linajes prehispánicos, como fue el caso de don Nicolás Ruiz.

A pesar de que el retablo fue movido de lugar, la mesa de altar cercenada y la imagen principal fue cambiada en varias ocasiones, el retablo se ha mantenido con la iconografía original. En el apartado sobre el análisis del retablo mencioné al menos tres movimientos de la imagen central. El primero en la primera mitad del siglo pasado y que corresponde al cuadro que Toussaint vio, la segunda registrada en una fotografía de 1961 donde se observa otra escultura y finalmente hacia 1986 se anota en inventario otra escultura, que tal vez corresponda con la que actualmente conserva. Lo cierto es que la imagen original del retablo correspondía a una escultura de talla, como lo consigna el libro de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe en 1829, cincuenta años después de la dedicación del retablo. Es viable pensar que la movilidad de que fue objeto la escultura de la Virgen de Guadalupe en diversas procesiones ocasionó su deterioro como está registrado en el inventario de 1940. Lo acaecido a la escultura es una interrogante pues no está claro, si fue robada, cómo algunos habitantes cuentan, o desechada por el desperfecto que ya probablemente presentaba.

El estudio del retablo de la Virgen de Guadalupe me permitió entrelazar la presencia de diversos personajes en su elaboración. Al igual que otros especialistas, coincido en que este tipo de obras se realizaban con la colaboración de varias personas: el donante, el tallador o escultor y el pintor-dorador. Pero este no es el único caso en la comunidad. Distintas obras en el templo tejupense registran los nombres de los donantes y de un artista, lo que me invita a seguir buscando información sobre cada uno de ellos y de todo el acervo histórico, artístico y arquitectónico del lugar. Además, este primer acercamiento a la obra de Juan José Suárez es un punto de referencia para continuar las pesquisas de su obra en comunidades de los alrededores o más alejadas.

La oportunidad de trabajar con diferentes profesionistas ha significado incorporar nuevas herramientas de estudio a mi bagaje. Del restaurador aprendí su manera de enfrentar la materialidad de la obra, comprenderla es saber mirar cada dato que el bien aporta. El químico desentraña las pequeñas muestras para arrancarles su composición y traducirla en formulas mas comprensibles. Los arquitectos traducen el diseño del retablo en esquemas, dibujos y planos que son una forma de disección. Del fotografo el manejo de la luz para resaltar los detalles que detienen el tiempo en una mirada. He aprendido a mirar de otra forma acompañándola con otras maneras de observar y conjuntar en esta tesis ese saber fundamental para un buen trabajo interdisciplinario.

## *APENDICE DOCUMENTAL*

### **Archivo Parroquial de Santiago Tejupan (APST), Bautizos 1713-1757, f.96v**

[Al margen] Nicolás, Barrio de San Miguel

En este pueblo y cabecera de Santiago Texupa en 18 días del mes de septiembre de 1734 años, bautice solemnemente a Nicolás de 8 días, hijo de Miguel de Santiago y de Pascuala García. Fueron sus padrinos Juan de Velasco y Petronila María a quienes amoneste el parentesco espiritual, son todos de esta cabecera.

### **APST, Bautizos 1713-1757, f.114.**

[Al margen ] Juan, Barrio de Santa Rosa

En este pueblo y cabecera de Texupa en/23 días del mes de mayo de 1738/ años, bautice [de licencia oannuchi] a Juan/ hijo de Miguel de Santiago y de Pascuala García./ Fueron sus padrinos Juan de Velasco y Petronila/ María, a quienes avise la cognación espiritual, son/ todos de esta cabecera, y lo firmé.

Fray Joseph Martínez

[Rúbrica]

### **APST, Bautizos 1713-1757, f.122**

[Al margen] Pedro, Barrio de San Miguel

En este pueblo y cabecera de Texupa en 26 días del mes de abril de/ 1740 años, bautice a Pedro hijo de Miguel Ruiz y de/Pascuala García naturales de este pueblo. Fueron sus padrinos Ju/an Velasco y Petronila María, a quienes amoneste la cognación/ espiritual, y lo firmé..

Fray Miguel Díaz [Triujeque]

[Rúbrica]

**APST, Bautizos 1757-1792 , f.14**

[Al margen] Joseph Manuel, Barrio de San Miguel

En 14 días del mes de noviembre de 1759 años, bautice [de parodilicencia?] a Joseph Manuel hijo de Nicolás Ruiz y Bárbara Betanzos, fueron sus abuelos Miguel Ruiz y Pascuala García, de madre [ilegible] Joseph Betanzos y Jacinta Herrera, fueron sus padrinos Nicolás de Guzmán y Petrona María a quienes amoneste la [ilegible] espiritual, su obligación y lo firme.

Párroco Lorenzo Tomás

[Rúbrica]

**APST, Bautizos 1757-1792, f.20.**

[Al margen] Pedro Antonio, Barrio de San Miguel

En 18 días del mes de febrero de 1761, bautice [de parodilicencia] a Pedro Antonio hijo de Nicolás Ruiz y Bárbara Betanzos, abuelos de padre Miguel de Santiago y Pascuala García, de madre [ilegible] Joseph Betanzos y Jacinta Herrera, fueron padrinos Nicolás Guzmá[n] y Petrona María a quienes amoneste su obligación y parentesco espiritual, y lo firme.

Fray Miguel Carta

[Rúbrica]

**APST, Defunciones 1778-1795, f.11v**

En treinta días del mes de agosto del año de mil setecien/tos y ochenta y tres, falleció en el gremio de nuestra santa madre/ iglesia Nicolás Ruiz casado que fue con Bárbara/ Betanzos, a quien yo el cura de este partido ministré/ los santos sacramentos de penitencia, eucaristía

y ex/tremaunción. Y dí sepultura a su cuerpo hoy treinta y/ uno de dicho mes en la iglesia de esta cabecera de Texu/pa de donde era natural y vecino. Hizo testamento/ con el adito de muchas limosnas que hacia e hizo con su/ pecho caritativo, digno de llorarlo, como lo hicieron los/ de esta cabecera y los circunvecinos. Algo más dijera/ yo, pues en el tiempo que vivo me gasto en adornar la iglesia/ como cinco mil pesos, y lo firmé.

Bachiller Isidro Carrizosa

[Rúbrica]

#### **APST, Defunciones 1778-1795, f. 21**

En esta cabecera en catorce de enero de mil seteci/entos noventa y dos años falleció en la unión de los fie/les cristianos doña Rosalía Ruiz, quien recibió los san/tos sacramentos de penitencia, eucaristía y extre/maunción. Fue casada con don Vicente Morales/ y lo firmé./

Bachiller Isidro Carrizosa

[Rúbrica]

#### **APST, Defunciones 1778-1795, f. 23v**

En esta cabecera de Texupa en veinte y un días del mes de diciembre del año de mil seteci/entos y noventa y dos, falleció en la unión de los fieles Bárbara Betanzos, casada que/ fue con Nicolás Ruiz. Recibió los santos sacramentos y se sepultó en esta iglesia, y lo firmé./

Francisco Dávila

[Rúbrica]

#### **APST, Escrituras y donaciones, f. 50-52**

En el pueblo y cabecera de Santiago Thexupa en/ veinte y tres días del mes de diciembre de 1767 años del/ nacimiento de nuestro redentor, cuyo año reina nuestro/ católico monarca don Carlos III, que Dios guarde y por/ la autoridad que obtenemos de bajo de la

superioridad/ de nuestro gobierno. Se nos suplicó la parte que ocurre en la/ persona de Nicolás Ruiz natural y principal alcalde/ ordinario actual de esta dicha cabecera, sobre el regis/tro testamentaria de la casa y morada suya, parte com/petida a su padre Miguel de Santiago Ruiz cuyo herencia/ le compete al susodicho en la propiedad de varonil, consta/ el mismo testamento su divisa y lindero. Y asimismo/ se nos hizo saber de una suerte de tierra que tiene adquí/rido y comprado a Manuel de Guzmán y Neria en el año de/ su gobernación de 1761. Su divisa/ y mojonera constará por la escritura dada y otorgada/ por el dicho vendedor, su fecha es en veinticinco días del mes/ de octubre del mencionado año. Firmada del mismo mano/ y puño del dicho Manuel de Guzmán y Neria, gobernador que/ era actual y sus alcaldes y demás que se compuso el cuerpo/de República con los testigos que se hará con personal y asis/tentes baja.

#### **APST, Escrituras y donaciones, Fj.69.**

Digo yo Nicolás Ruiz natural y principal de esta cabecera/ de Santiago Thexupa, como el día de hoy miércoles/ que se cuenta tres de mayo de mil setecientos sesenta / y cinco. Hago y otorgo esta mi escritura a favor/ de mi esposa Bárbara Betanzos, siendo como es mi/ voluntad, en cuanto el tiempo o días de mi ausen/cia de esta mi casa, como asimismo a mi hija Rosa/lía Ruiz como hija legítima y única heredera de mis/ bienes habidos y por haber. Doy facultad bastante/ a mi dicha esposa e hija para el manejo y mando/ de mi dicha casa. Procediendo arregladamente en los/ gastos, cobros, pagos y demás que a mi parte compete,/ según y como consta de mis apuntes que dejo en/ poder de mi esposa para su gobierno. Y como dueña/ absoluta, proceda, mande y ejecute según llevo/ dicho. Fecha en mi casa en dicho día, mes y año./ Firmada de mi mano y puño con un testigo./

Asimismo se sirva esta por mi testamento y última/ voluntad por lo que pueda acaecer, lo cual Dios no per/mita, etcetera.

Testigo  
Diego Roxas

Nicolás Ruiz  
Rúbrica

[Rúbrica]

**APST, Escrituras y donaciones, f. 3-3v**

[Fj.3] En el pueblo y cabecera de Santa María Natividad Thamazulpa/ a quince de agosto de mil setecientos ochenta y ocho. Com/pareció ante nos gobernador y alcaldes y regidores demás oficiales/ de república Antonio de los Ángeles y indio principal de este pueblo,/ casado con Andrea, pidiéndonos que se hiciera una escritura de/ venta de unas tierras que él compró a Joseph Betanzo[s] asi/mismo indio principal casado con Petrona de San Pedro del/ bar[r]io ytandique, y lo cual otorgamos dicha escritura con el/ consentimiento de su hermana doña Bárbara de Betanzo[s], viuda/ del difunto don Nicolás Ruiz del pueblo de Texupa y como costara de una/ carta que recibimos de ella, y las tierras están en el puesto que lla/ma en la idioma mixteca enllodollindi que compone tres yun/tas y linda por el oriente y por el norte con las tierras de la comu/nidad y por el poniente con las tierras de Micaela de Guzmán y por/ el sur con las tierras del cacique, por el precio y valor de treinta peso[s] de oro común y se da por recibido. Dicho Joseph Betanzo[s]/ realmente y me doy por contento y traspaso en su poder como/ cosa propia y puede el dicho comprador endonar o a dar/ cualquiera personas de su parte o venderle al que quisier[e] dicho/ comprador por el mismo precio y valor y estando tres testigos./ A vista del dicho gobernador y alcaldes, oficiales de esta república/ que interponía interpusieron su autoridad y decreto judicial/ para valga y haga fe en cualquiera tiempo./ Lo firmamos/ con los testigos en el dicho día y mes y año./ En la otra vuelta/

[Fj.3v]

Regidores	Joseph de Velasco, Señor Gobernador
José Hernández	Mariano de la Cruz, Alcalde
Santiago Betanzos	Cipriano Juárez, Alcalde
Francisco Bautista	
Gaeabile Santo Domingo	[Rúbricas]

Ante mí escribano de República/ que doy fe cuanto pueda.

Manuel López

Testigos: Juan Betanzos, Santiago Betanzos, Pascual Guerreo

[Rúbrica]

**APST, Escrituras y donaciones, fs. 1-70v**

Lista de personas que vendieron sus tierras a Nicolás Ruiz

25 octubre 1761

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Pascual Guzmán Un solar de nopaleras, junto al solar de Diego Pérez	Calle que baja por el norte, con la calle del poniente y topa con el solar de Diego Pérez, oriente topa con el solar de Diego Pérez	3 pesos	45- 45v
Domingo Lorenzo Un tierra en el lugar <i>Nouahassillo</i>	Oriente con la tierra de Felipe Neira, norte con la tierra de Pedro de Velasco, poniente con la tierra del cacicazgo de Santo <i>Domingo Chiocane</i> , sur al pie del cerro toparon el camino real es el	10 pesos	47- 47v
Manuel José de Guzmán y Neira Una suerte de tierra de laborío, que está en <i>Ndollotalligui</i>	Oriente se halla un árbol <i>cossaguatal</i> que lindan con las tierras del dicho Manuel, norte con un mezquital, poniente un montón de piedras hacia el pie de una lomita donde está un tronco de moral, sur se amontono unas piedras	90 pesos	48- 48v

3 enero 1764

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Vicente García Una tierra de sembradura de maíz, que está en <i>Sahaticano</i>	Oriente con las tierras de Juan de la Cruz, norte con el camino real que va a Yanhuitlán, poniente con la tierra de Lucas Santiago, sur con el río	12 pesos	49- 49v

4 enero 1764

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
José de Santiago Betanzos Un pedazo de solar que está atrás de la casa de Nicolás Ruiz	Oriente con el solar de Nicolás Ruiz, norte con órganos y solar de Laureano de Sacristán, poniente con el solar de Joseph Betanzos, sur con la esquina del jacal del dicho José	12 reales	40-40v
Joseph Bautista Un solar	Oriente con el solar de Domingo Gutiérrez, norte solar de José Bautista, poniente con la calle grande, sur con la calle que sube la puerta de Pedro [Bajonero]	2 pesos 4 reales	41-41v
Juan de la Cruz Un tierra y solar en <i>Yuhunduta caasahayuu</i>	Oriente con la calle que va al calvario, norte topa con el solar de Agustina Rosa, poniente con la tierra y solar de Juana Sánchez, poniente con la tierra y solar de Domingo Ávila, sur con el río	8 pesos	42-42v
Juan de la Cruz Un solar	Oriente con la calle grande que va para [ensata] <i>Nundacu</i> , norte con el solar de Vicente Aranda, poniente con el solar de Juan López, sur sube tras de la tepa del cacique	4 pesos 2 reales	43-43
Pedro López Un solar junto al solar del vendedor	Oriente con el solar de Nicolás Osorio, norte con la calle grande, poniente con el solar del vendedor Pedro López, sur con el solar de Esteban de Santiago	4 pesos	44-44v

5 enero 1764

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Diego Salvador (difunto) Un solar en el barrio <i>Nurndaui</i>	Oriente morada y solar del difunto Diego Salvador, norte	2 pesos	38-38v

	con la calle grande que baja a la puerta de Laureano Santiago, poniente con la calle que atraviesa a <i>yuhui yuchi</i> , sur con el solar de Diego de la Cruz		
Miguel de Neira Un solar herencia de su suegra Úrsula Teresa  Ana María Sánchez viuda de José de Zarate Un solar que antes le vendió Miguel de Neira	Oriente con la tierra de Sebastián Bautista hasta las tierras de Inés Martín que vendió a Isidro de Santiago, norte con tierras de Miguel de Neira, poniente tierras de José de Neira, sur con tierras de Juan de la Cruz cuyo lugar está un tronco de espino y un montón de piedras hasta llegar a las tierras de María de Guzmán	7 pesos  5 pesos	39- 39v

21 diciembre 1764

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Miguel de Neira Una tierra de sembradura de maíz que consta de cuatro yuntas	Oriente con la tierra y solar de Lucia María, norte con la calle grande que baja a Tamazulapan, poniente con la tierra <i>Inaguellat</i> de la comunidad, sur con la tierra de Juan Neira	8 pesos	50- 50v

6 febrero 1765

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Miguel de Guzmán y Neira Una huerta o tierra	Oriente con la calle grande de la procesión, norte con el solar de Carlos Betanzos, poniente con el solar y casa de Nicolás de Zarate, sur con la calle grande que baja a la casa de Nicolás de Zarate	14 pesos	37- 37v

Octubre 1766

Francisco Santiago heredero de su mujer Lorenza María Un solar, detrás de la casa de Felipe Gutiérrez	Oriente con la calle grande, norte con el solar de Joseph de Mendoza, poniente con solar y casa de Miguel de Santiago y Felipe Gutiérrez, sur con la calle grande	14 reales	36- 36v
--	---	-----------	------------

23 diciembre 1767

Joaquín García Un solar con magueyales  Felipe Pérez	Oriente con la calle grande que baja el pueblo viejo, norte con el solar de Lucas Mendoza, poniente con la tierra de José Estrada, sur con la tierra de Miguel de Neira	6 pesos 4 reales  1 peso	32- 32v
Antonio Zarate y su esposa Petrona Gutiérrez Un solar	Oriente con el solar y casa de Miguel Gutiérrez, norte con el solar y casa de Andrés de Guzmán, poniente con el solar y casas de Miguel Manuel, sur con la calle grande hacia la puerta de Juan de la Cruz Sánchez	10 pesos	33- 33v
Juana Sánchez viuda de Juan de los Santos Un solar en la orilla de la calle del calvario	Norte con la calle del calvario, poniente con el solar de Domingo de Santiago y de ahí va a reconocer a un zapotal y una piedra azul, sur con el solar de Juana Sánchez	5 pesos	34- 34v
Antonio de Guzmán Un solar a la orillas del río y debajo de la calle grande de la procesión	Norte con el solar de Joseph Martín, poniente con el solar de Teresa de Guzmán, sur con el río, oriente con la calle grande de la procesión	4 pesos 2 reales	35- 35v

4 enero 1769

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Pedro López Un pedazo de tierra que está en <i>Yodizo siyo</i> , con media yunta y magueyes	Oriente y norte con la tierra de José Estrada, poniente y sur con la tierra de Miguel Neira	2 pesos	31- 31v

27 enero 1771

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Andrés Soriano, su compadre Una tierra de sembradura de maíz, está en <i>Sahayucu ñuniñe</i> , 8 yuntas		16 pesos	53

3 diciembre 1771

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Juan de la Cruz Un solar	Oriente con el solar de Diego López y Matías Ciprian, norte con el solar de José Martín, poniente con la tierra de Nicolás Zarate, sur con el solar de Diego López	11 pesos	18- 18v
Miguel Mateó Un solar	Oriente con el solar de Manuel Gutiérrez, norte con el solar y morada de Juan Gutiérrez, poniente con el solar de Juan José Ruiz, sur con la calle grande	4 pesos	19- 19v
Andrés Sánchez Una cuadra de tierras de magueyeles, renunció a ella el 14 de abril de 1768	Oriente con la calle grande, norte con la calle del Calvario viejo, poniente con la calle que va a Teposcolula, sur con la calle grande	70 pesos	20- 20v
Pedro López Un solar con magueyales	Oriente con el solar de Nicolás Osorio, norte con la calle	5 pesos 2 reales	21- 21v

	grande, poniente con la calle que va a Teposcolula, sur con los solares de Francisco Mariano y Esteban Santiago		
Joseph Estrada Un solar	Oriente con el solar de Pascual Ramírez, norte con el solar de Tomás Gutiérrez, poniente con la calle grande, sur con la calle hacia el oriente	2 pesos 2 reales	22-22v
Blas Bartolomé Un solar	Oriente con el solar de Juan de los Santos, norte con el solar de Pedro José, poniente con los magueyales de San Miguel, sur con el solar de Juan de los Santos	2 pesos [2] reales	23-23v
Joseph de la Cruz Ortiz Mitad de solar	Oriente con la calle grande, norte con la calle que va a Tamazulapan, poniente con el solar de José de Santiago, sur con el solar del vendedor	1 peso 4 reales	24-24v
Salvador de Santiago difunto y su heredero Domingo de Santiago ausente Fue necesario poner en venta y se celebrara una misa cantada	Oriente con el solar de Juan Sánchez, norte con la calle grande, poniente y sur con el solar de Domingo Ávila,	4 pesos	25-25v
Joseph de la Cruz difunto y su esposa Juana Ramírez Medio solar	Oriente con el solar de Pedro de la Cruz, norte con la calle grande, poniente con el solar del difunto, sur con el difunto Andrés de Guzmán	6 pesos	26-26v
Manuel Ortiz Un solar de magueyes, se halla en la cañada que se llama <i>Tnuyugh</i>	Oriente el de Domingo Ciprian y por el norte el poniente y el sur no hay otras, por ser realengas e infértiles	6 pesos	27-27v
Domingo Ciprian Un solar que está en <i>Nurndacu</i>	Oriente con el solar de Bartolomé de la Cruz, norte con el solar y morada de Diego de la Cruz, poniente con el solar de José Martín, sur con la calle	3 pesos	28-28v

María de Mendoza viuda de Matías Sánchez Un solar donde vivió con su marido en <i>Nurndacu</i>	Oriente con el solar de Diego Betanzos, norte con la caída muy empinada de sata <i>Nundaca</i> , poniente con el solar de la vendedora, sur con la calle grande que baja en la puerta del maestro Juan Benito	14 pesos	29- 29v
Miguel de Neira, antes la compró a Pascual de la Cruz con su esposa María García Una tierra de ciénega	Oriente y norte con las tierras de Juan de Neira, poniente con las tierras de Miguel de Neira, sur con tierras de María de Mendoza	14 pesos	54- 54v
Catarina Trujillo Unos pedazos de tierra, que están en <i>Ndohyo chayihui</i> con una yunta Joseph de la Cruz Mateo Unos pedazos de tierra, que están en <i>Ndohyo chayihui</i> con media yunta Tomás Gutiérrez Unos pedazos de tierra, que están en <i>Ndohyo chayihui</i> con media yunta	Oriente con las tierras de Domingo Nicolás, norte con las tierras de Nicolás Ruiz, poniente con las tierras de Juan de los Santos Mateo, sur con las tierras de Tomás Gutiérrez, Joseph de la Cruz y Catarina Trujillo. Quedaron en el centro de las tierras de Nicolás Ruiz	11 pesos 4 reales  9 pesos 6 reales  9 pesos 3 reales	55- 55v
Magdalena de Guzmán Rosa María viuda de Miguel de Mendoza Unas tierras de sembradura de trigo que están en <i>Suhandohyo Cahno</i>	Oriente con las tierras de José Ramírez, norte con las tierras de Nicolás de Guzmán y Andrés de Guzmán, poniente con las tierras de Magdalena de Guzmán, sur con las tierras de Joaquín García	8 pesos, 8 pesos	56- 56v
Domingo González Una tierra de sembradura de maíz que está en Sataytnu	Oriente con las tierras de Domingo Neira y Juan Neira, norte con las tierras de Juan Neira, poniente con las tierras de Manuel Neira, sur con la calle que baja a Tamazulapan	10 pesos y medio	57- 57v
Juan Sánchez Una tierra de sembradura de maíz junto al camino real	Oriente con las tierras de Domingo de los Santos, norte con el río, poniente con las	7 pesos	58- 58v

	tierras que le vendió Andrés Sánchez, sur con el camino real		
--	--	--	--

26 septiembre 1772

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Miguel de Guzmán y Neira Cuatro yuntas de tierra de sembradura	Oriente con las tierras del señor de Ramos, norte con tierras de Nicolás Ruiz y Miguel de Guzmán donde está un espino, poniente con las tierras de Domingo González, sur con las tierras de Juan de Velasco	20 pesos	70- 70v

23 febrero 1774

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Isidro Martín y su esposa Ana María Me prestó mi compadre 3 pesos y doy por empeñada una tierra que está al pie de <i>Yucusiyo</i> que es <i>Yuhucahua</i> con seis yuntas de laborío		3 pesos	66

20 abril 1774

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Nicolás de Zarate Deudor de 13 pesos 5 reales y le vuelve a prestar otros 6 pesos. Empeña un pedazo de tierra que está en <i>Nuv ñuv</i> abajo de su tierra que le compró a Juan de la Cruz. Tiene cuatro yuntas		19 pesos 5 reales	67

30 noviembre 1775

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Sebastián Bautista y Pedro Felipe Empeñaron un pedazo de tierra de trigo y maíz, le damos la tierra en lo que cumplimos con la cantidad		15 pesos	65

5 diciembre 1778

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Juan de la Cruz Un solar	Oriente con el solar de Ana María, norte con la calle de la procesión, poniente con mi [morador], sur con mi solar	3 pesos	17

6 septiembre 1780

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Pedro Felipe Bautista Un tablón de tierras	Oriente con tierras de Nicolás Ruiz, norte con el camino real de Coixtlahuaca, poniente con tierras que me quedan va lindando con tierras de Joseph Zarate y continua con tierras de Andrés Guzmán, sur con tierras de Catarina de Sena inmediatas al comprador	5 pesos	10

15 octubre 1681

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Juan Sánchez Un solarcito, herencia de su	Junto al solar de Juan Pérez donde está la casa de su hijo	2 pesos	16- 16v

madre Juana de la Cruz y esta plantada unos magueyitos	Carlos Hilario Pérez. Oriente con la calle grande que cruza para <i>Yodosiyo</i> , norte con la calle que baja en la puerta de Pascual Pérez, poniente con el solar de mi hermana Bárbara Sánchez, sur con el solar del dicho Pérez		
--	---	--	--

6 junio 1782

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Pedro Felipe Bautista Un tablón de tierras de sembradura de trigo y maíz	Oriente con el río que baja de Santa Catarina hasta las tierras de José Neira, norte tierras de Simón Betanzos, poniente con tierras de Domingo Leonardo, sur tierras de Nicolás Ruiz hacia el oriente hasta topar donde comenzó	15 pesos	8-8v

16 junio 1782

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Pedro Felipe Bautista Un solar que hace huerta	Oriente con el solar de Pedro Rojas, norte con la calle grande, poniente con el solar de Isidro Bautista, sur con el solar de Juan Ruiz	8 pesos	15-15v

20 enero 1783

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Miguel Mateo Pedazo de tierra de laborío.	Oriente con tierras de Nicolás Ruiz, sur con el camino real, poniente con tierras de	4 pesos	9

	Mariano Gutiérrez, norte con el río hacia donde comenzó		
--	---	--	--

24 enero 1783

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
José de Zarate Pedazo de tierra de laborío que tiene 4 yuntas de barbecho.	Oriente camino grande, sur tierras de Domingo Nicolás, poniente con el río, norte tierras de Petrona Gutiérrez	18 pesos	6
Gregorio Ávila 2 pedazos de tierra, uno herencia de sus padres y el otro su madre Pascuala López, y 12 yuntas de barbecho	Oriente con tierras de Juana Sánchez y el río, sur con tierras de Juan Neira y Domingo Guzmán, poniente con tierras de Pascuala Gutiérrez, norte con tierras de Domingo Ramos, Francisco de Santiago y Juana Sánchez	8 pesos y 6 reales	7-7v
José de Zarate Pedazo de tierra de laborío. Un solar, herencia de sus padres	Oriente con el solar de Nicolás Ruiz, sur con el solar que le dejo a mi mujer Sebastiana de Santiago, poniente con la calle grande, norte con el solar de Catarina de Trujillo	4 pesos 5 reales	14

29 enero

NOMBRE/ PARENTESCO	LINDEROS	PRECIO	FS.
Joaquín García Pedazo de tierra de laborío.	Oriente tierras de Ana Roja[s], sur con zanjas, norte y poniente tierras de Nicolás Ruiz,	6 pesos	4
Nicolás García Pedazo de tierra de laborío.	Oriente tierras de María de Ramos, sur camino real, poniente tierras de Juan de Neira, norte tierras de Sebastián Bautista	2 pesos	5
Isidro Gutiérrez Pedazo de tierra de laborío.	Oriente con las tierras de Antonio Betanzos, sur con el cerro, poniente con el camino	10 pesos	11

	real, norte con la zanja y de ahí donde comenzó		
José Betanzos Pedazo de tierra de laborío.	Oriente con la tierra de mi hija Rosa, sur con la zanja, poniente con el camino grande, norte con el camino que va dando vuelta hacia donde comenzó	3 pesos	12
Domingo Bautista Pedazo de tierra de laborío.	Oriente con las tierras de Juan José Ruiz, sur con el camino real, poniente con la zanja y la tierra de Isidro Bautista, norte con las tierras de Nicolás de Santiago y Petrona Gutiérrez	12 pesos	13

LISTA DE COMUNIDADES VISITADAS

San Miguel Tulancingo	Santo Domingo Yanhuitlán	Santo Domingo Tepelmeme
Santa María Ixcatlán	Santiago Yolomécatl	Huajuapán de León
Teotongo	San Martín Huamelulpan	Nundaco
Villa de Tamazulapan del Progreso	Santa María del Rosario	Santa Cruz Tayata
Santo Domingo Tonaltepec	Santiago Nundiche	San Felipe Tixa
San Bartolo Soyaltepec	San Juan Achiutla	San Agustín Tlacotepec
San Pedro Yucunama	Heroica Ciudad de Tlaxiaco	Yosonotú
San Juan Teposcolula	Santiago Tilantongo	San Pedro Tidaá
San Pablo y San Pedro Teposcolula	Huajolotitlán	Santa María Tataltepec
San Juan Yucuita	Asunción Cuyotepeji	San Miguel Tequixtepec
Santa Catarina Tayata	San Juan Nochixtlán	Santa María Camotlán
Santiago Tillo	San Cristóbal Suchixtlahuaca	San Juan Bautista Coixtlahuaca
San Antonio Acutla	Santo Domingo Huendio	Santiago Chazumba
Asunción Nochixtlán	Santa María Cuquila	San Pedro Mártir Yucuxaco

## *Listado de fotografías*

### Referencias

Fundación Bustamante Vasconcelos (FBV)

### Fotógrafos

Julio Ortega Huidobro (JOH)

Luis Huidobro Salas (LHS)

Yunuen Maldonado Dorantes (YMD)

Julio Martínez Bronniman (JMB)

### Análisis de materiales

Víctor Santos (VS)

Mirta Insaurralde y Esteban Sánchez (MI y ES)

### Edición de fotografías

Yamel Mares Sotelo (YMS)

### Dibujo

Arturo Sebastián Casasola Busteros

**Mapa 1** Localización de la mixteca. Tomado de Hita Ortiz López, *La degradación ambiental en la mixteca oaxaqueña y las estrategias de conservación de los recursos naturales*, Tesis de Licenciatura en Geografía, FFyL/UNAM, 2009. p.24.

**Mapa 2** Ubicación de Tejupan en la Mixteca Alta. Tomado de Sebastián van Doesburg “Asentamiento y transición en el lienzo de San Jerónimo Otlá, Coixtlahuaca”, en *Relaciones 122*, Zamora, Colegio de Michoacán, 2010, p. 57.

**Plano 1** Templo de Santiago apóstol, Villa Tejupan de la Unión (Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, Arq.)

**Dibujo 1** Retablo lateral de la Virgen de Guadalupe (Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe. Dibujo Arq. Arturo Casasola Busters)

**Foto 1** Vista general del retablo de la Virgen de Guadalupe, Santiago Tejupan, JOH, 2010.

**Foto 2** Vista general del ex convento de Santiago Tejupan, YMD, 2011.

**Foto 3** Nave del templo, YMD, 2011.

**Foto 4** Registro del Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JOH, 2009.

**Foto 5** Cuadro de la primera aparición de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 6** Cuadro de la segunda aparición de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 7** Cuadro de la tercera aparición de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 8** Cuadro de la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 9** Acceso a la capilla de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2015.

**Foto 10** Marca del posible desplante del retablo, YMD, edición YMS, 2015.

**Foto 11** Detalle de la parte posterior del retablo, en el área central se observa el tensor cercenado, LHS, 2005.

**Foto 12** Detalle de los tensores en la pared, en uno se cuelga el cuadro, YMD, 2015.

**Foto 13** Vista del retablo, FBV, 1961.

**Foto 14** Vista general del órgano del templo, JOH, 2008.

**Foto 15** Detalle de la pintura del órgano, JOH, 2009.

**Foto 16** Inscripción del retablo de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 17** Fragmento de la lápida de Nicolás Ruíz, YMD, 2015.

**Foto 18** Inscripción que conserva la lápida 2011, YMD, edición YMS, 2015.

**Foto 19** Columna derecha del primer cuerpo, antes de la restauración. Registro del Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JOH, 2009.

**Foto 20** Columna derecha del ático, antes de la restauración. Registro del Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JOH, 2009.

**Foto 21** Detalle del capitel, columna izquierda, YMD, 2011.

**Foto 22** Guardamalleta de lado izquierdo, antes de la restauración. Registro del Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JOH, 2009.

**Foto 23** Ángel a un costado de la escultura de la Virgen, YMD, 2011.

**Foto 24** Ángel de la estípite del primer cuerpo, YMD, 2011.

**Foto 25** Análisis de las capas de preparación y hoja de oro del retablo de la Virgen de Guadalupe, Mirta Insaurralde (Investigadora) y Esteban Sánchez (Microscopista), 2012.

**Foto 26** Detalle de la unión entre piezas, Registro del Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JOH, 2009.

**Foto 27** Firma en la pintura de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 28** Inscripción en el retablo de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 29** Vista general de ambos lados de la pintura de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 30** Detalle de la fecha que se localiza en el anverso del lienzo de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 31** Rostro de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 32** Manos de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 33** Ornamentación de la túnica de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 34** Flores de la esquina inferior derecha del cuadro de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 35** Ángel del cuadro de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.

**Foto 36** Estratigrafías manga de ángel, Cuadro de la Virgen de Guadalupe VSV, 2011.

**Foto 37** Estratigrafías flores del Cuadro de la Virgen de Guadalupe VSV, 2011.

**Foto 38** Vista posterior de la primera y segunda aparición, Registro del Proyecto de restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe, JOH, 2009.

**Foto 39** Rostro de la Virgen de la primera aparición, YMD, 2011.

**Foto 40** Rostro de la Virgen de la segunda aparición, YMD, 2011.

**Foto 41** Rostro de la Virgen de la tercera aparición, YMD, 2011.

**Foto 42** Rostro de la Virgen de la cuarta aparición, YMD, 2011.

**Foto 43** Manos de la Virgen de la primera aparición, YMD, 2011.

**Foto 44** Manos de la Virgen de la segunda aparición, YMD, 2011.

**Foto 45** Manos de la Virgen de la tercera aparición, YMD, 2011.

**Foto 46** Rostro del ángel que sostienen a la Virgen de la primera aparición, YMD, 2011.

**Foto 47** Rostro de ángel que sostienen a la Virgen de la segunda aparición, YMD, 2011.

**Foto 48** Rostro de ángel que sostienen a la Virgen de la tercera aparición, YMD, 2011.

**Foto 49** Rostro del clérigo de la cuarta aparición, YMD, 2011.

- Foto 50** Rostro de ángel, de la primera aparición, YMD, 2011.
- Foto 51** Rostro de ángel, de la segunda aparición, YMD, 2011.
- Foto 52** Rostro de Juan Diego, de la primera aparición, YMD, 2011.
- Foto 53** Rostro de Juan Diego, de la segunda aparición, YMD, 2011.
- Foto 54** Rostro de Juan Diego, de la tercera aparición, YMD, 2011.
- Foto 55** Rostros de Juan Diego, clérigo y Fray Juan de Zumárraga de la cuarta aparición, YMD, 2011.
- Foto 56** Capas pictóricas de la decoración de policromía en la pulsera del retablo, MI y ES, 2012.
- Foto 57** Detalles de la policromía en la pulsera, YMD, 2011.
- Foto 56** Detalle de la decoración de la túnica del cuadro de la Virgen de Guadalupe, YMD, 2011.
- Foto 58** Chinesco de la pulsera, YMD, 2011.
- Foto 60** Vista general del cortinaje del ático, JOH, 2009.
- Foto 61** Detalle de las flores del cortinaje del primer cuerpo, YMD, 2011
- Foto 62** Estratos pictóricos de la flor roja del cortinaje del primer cuerpo, MI y ES, 2012.
- Foto 63** Estratos pictóricos de la flor verde del cortinaje del primer cuerpo, MI y ES, 2012.
- Foto 64** Detalle de policromía de la escultura de san Nicolás de Tolentino, YMD, 2011.
- Foto 65** Ángel del primer cuerpo, cara lateral, YMD, 2011.
- Foto 66** Ángel del ático, cara lateral, YMD, 2011.
- Foto 67** Retablo lateral de la Virgen de los Dolores, Villa Tamazulapan del Progreso, Oaxaca, YMD, 2011.
- Foto 68** Detalle de la estípita del retablo lateral de la Virgen de los Dolores, Villa Tamazulapan del Progreso, Oaxaca, YMD, 2011.
- Foto 69** Detalle de la peana del retablo lateral de la Virgen de los Dolores, Villa Tamazulapan del Progreso, Oaxaca, YMD, 2011.
- Foto 70** Vista general del retablo principal de San Cristóbal después de la restauración, San Cristóbal Suchixtlahuaca, JMB, 2014.
- Foto 71** Detalle de ángel del retablo principal de San Cristóbal, San Cristóbal Suchixtlahuaca,

- Foto 72** Vista general del retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Santo Domingo Yanhuitlán, YMD, 2011.
- Foto 73** Estípite izquierda del retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Santo Domingo Yanhuitlán, YMD, 2011.
- Foto 74** Detalle de ángel en la estípite del retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Santo Domingo Yanhuitlán, YMD, 2011.
- Foto 75** Detalle de sotabanco y predela del retablo lateral de la Virgen de la Soledad, Santo Domingo Yanhuitlán, YMD, 2011.
- Foto 76** Vista general del retablo de Santa Gertrudis, Teotongo, Oaxaca, JOH, 2009.
- Foto 77** Detalle de la policromía del retablo de Santa Gertrudis, Teotongo, Oaxaca, JOH, 2009.
- Foto 78** Detalle de la policromía del retablo de Santa Gertrudis, Teotongo, Oaxaca, JOH, 2009.
- Foto 79** Detalle de las estípites del retablo de santa Gertrudis, Teotongo, Oaxaca, JOH, 2009
- Foto 80** Detalle de la estípite del retablo de la Crucifixión, Teotongo, Oaxaca, JOH, 2009
- Foto 81** Vista general del retablo de la Crucifixión, Teotongo, Oaxaca, JOH, 2009
- Foto 82** Detalle de la predela del retablo de la Crucifixión, Teotongo, Oaxaca, YMD, 2011
- Foto 83** Detalle de la policromía del retablo de la Crucifixión, Teotongo, Oaxaca, YMD, 2011.
- Foto 84** Detalle de la policromía del retablo de la Crucifixión, Teotongo, Oaxaca, YMD, 2011.
- Foto 85** Vista general de mueble, Teotongo, Oaxaca, JOH, 2009.

## FUENTES

### ARCHIVOS

Archivo General de la Nación (AGN)

Tierras, vol. 34, exp.1, fj. 1-123v.

Archivo Parroquial de Santiago Tejupan (APST)

Bautizos 1713-1757

Bautizos 1758-1792

Defunciones 1778-1795

Escrituras y donaciones

Libro de fábrica

Cofradía de Guadalupe

Sociedad Caballeros Guadalupanos

Libro de Gobierno 1905-1934,

Libro de Gobierno 1934-1951

Inventario de 1970

Archivo Histórico Municipal de Santiago Tejupan

Documentos sueltos y libro de piel

Archivo Judicial del Estado de Oaxaca (AJEO)

Teposcolula Civil, leg.40, exp. 10, fj.1-21v.

Teposcolula Civil leg.49, exp.05, fjs. 1, 5.

Fundación Vasconcelos Bustamante

*Inventario del Templo parroquial Santiago Tejupan, Oax., 1º de mayo de 1963.*

### BIBLIOGRAFÍA

Arce Valdez, José Guillermo. *El convento franciscano de Ozumba: un estudio histórico-artístico*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

- Arroyo Lemus, Elsa, “Los retablos”, en Alejandra González Layva (coord.) *El convento de Yanhuítlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009. Pp.235-283.
- Bargellini, Clara, “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos”, en Alberto Dallal (ed.), *El proceso creativo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006. (XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte). Pp.203-222.
- Barriot Lorenzot, Francisco. *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*. México, Secretaria de Industria y Comercio, 1921.
- Borah, Woodrow. “La cría del gusano de seda, siglo XVI”, en María de los Ángeles Romero Frizzi (comp.), *Lecturas históricas del estado de Oaxaca*, 1era reimp., v. 2, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990. Pp.205-227.
- Bravo Ugarte, José. *Diócesis y obispos de la iglesia mexicana (1519-1965)*, México, Jus, 1965.
- Calvo, Ana. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Autografos de pintores coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- Castro Morales, Efraín, “Ordenanza de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm.9, 1989. Pp.4-9.
- Cuadriello, Jaime. *Las glorias de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, obispo de Antequera a los señores curas de la diócesis*. Irene Hueca, Manuel Esparza y Luis Castañeda (comp.) V. 2, Archivo General del Estado de Oaxaca, 1984.
- Doesburg, Sebastián van “Asentamiento y transición en el lienzo de San Jerónimo Otlá, Coixtlahuaca”, en *Relaciones* 122, Zamora, Colegio de Michoacán, 2010. Pp.55-105.
- Escalante, Pablo, “Elogio de la cofradía y arraigo de la fe. La pintura mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac (Valle de Oaxaca)”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. México, Banamex, 2005. Pp.224-237.
- García Lascurain, Gabriela, “De China para Oaxaca: “una donación desde ahora y para siempre jamás”, en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*. Cecilia Gutiérrez y María del Consuelo Maquivar (ed.). Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004. Pp.369-388.
- Gerhard, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España: 1519-1821*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.
- Ginzburg, Carlo, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, 2da reimp. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999. Pp.138-175.
- “Glosario de términos”, en *Proyecto de catalogación de escultura novohispana*. CD. Elisa Vargaslugo y Gabriela García Lascurain (coord.) México, Instituto de

- Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México /Dirección General de Asuntos del Personal Académico.
- González Leyva, Alejandra. “Pueblos sujetos y capillas de visita”, en Alejandra González Layva (coord.) *El convento de Yanhuítlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/ Dirección General de Asuntos del Personal Académico/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009. Pp.319-338.
- Halcón, Fátima, “Marcial de Santaella y la influencia de Rubens en la pintura oaxaqueña”, en *Laboratorio de Arte*, núm. 10, 1997. Pp.445-450.
- Huidobro Salas, Luis, “Estructura material del retablo. Una historia contada desde adentro”, en *Los retablos de la ciudad de México. Siglos del XVI al XX. Una guía*. México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005. Pp.47-72.
- \_\_\_\_\_ *Proyecto de Restauración del retablo de la Virgen de Guadalupe*, CNCPC-INAH, 2008.
- \_\_\_\_\_ y Claudia García. *Templo de San Francisco Javier, Baja California Sur. Proyecto para la restauración de los retablos*. México, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, 1997.
- Israel, Jonathan I. *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. Trad. Roberto Gómez, 4ta reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- León, Nicolás. *Códice Sierra. Traducción al español de su texto náhuatl y explicación de sus pinturas jeroglíficas*. México, Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía, 1983.
- Llamas Pacheco, Rosario. *Análisis estructural del retablo gótico valenciano: Información técnico-gráfica y estudio de nuevos sistemas de anclaje al muro como factor determinante para su construcción*. Tesis de doctorado en Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia/ Facultad de Bellas Artes en San Carlos/ Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 2001.
- McAndrew, John. *The Open-air Churches of Sixteenth Century Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other Studies*. Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1965.
- Mues, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura de la Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Mullen, Robert. *Dominican Architecture in Sixteenth Century Oaxaca*. Phoenix, Center for Latin American Studies, 1975.
- \_\_\_\_\_ *La arquitectura y la escultura de Oaxaca 1530-1980*. Trad. Juan Bustamante. v.2, México, Editores Tule, 1994.
- Ortiz López, Hita Zabi. *La degradación ambiental en la mixteca oaxaqueña y las estrategias de conservación de los recursos naturales*, Tesis de Licenciatura en Geografía, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Palma Troncoso, Ana María. *La devoción de la Virgen de Guadalupe en Oaxaca. Dos ejemplos de culto*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Ramírez Montes, Mina. *Retablos y retableros. Querétaro en el siglo XVII*. Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1998.

- Ramírez Ruiz, Marcelo, “Ñuundaá-Texupan: Lugar del azul”, en Federico Fernández y Ángel Julián García (Coord.). *Territorialidad y paisaje en el Altepelt del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de Geografía/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Pp.350-421.
- Relaciones geográficas de Oaxaca 1777-1778*. Manuel Esparza (ed.) México, Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social/Instituto Nacional Indigenista, 1994.
- Romero Frizzi, María de los Ángeles. “Más ha de tener este retablo”, en *Estudios de Antropología e Historia*, núm. 9, 1978. Pp.16-27.
- \_\_\_\_\_. *El sol y la cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial*. México, Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social/ Instituto Nacional Indigenista, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Economía y vida de los españoles en la Mixteca Alta: 1519-1720*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Gobierno del Estado de Oaxaca, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Los caminos de Oaxaca”, en Chantal Cramaussel (ed.). *Rutas de la Nueva España*, Zamora, Mich, El Colegio de Michoacán, 2006. Pp.119-134.
- Salazar, Nuria, “Juan José Rodríguez, pintor y dorador y Joaquín Benítez, maestro ensamblador”, en *Monumentos históricos*, núm.3, 1979. Pp.33-36.
- Spores, Ronald. *Ñuu Ñudzahui. La mixteca de Oaxaca*. Oaxaca, Fondo Editorial IEEPO, 2007.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Pintura colonial*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia mexicana*. Pp.5-40.
- \_\_\_\_\_. y Jaime Ortiz Lajous. *Retablo de los Reyes. Historia y restauración*. México, Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985.
- Vargaslugo, Elisa, “El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 51, 1983. Pp.13-20.
- \_\_\_\_\_. “El indio como donante de obras pías”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. México, Banamex, 2005. Pp.247-287.
- \_\_\_\_\_. “Apuntes para una historia de la pintura colonial en Oaxaca”, en *Historia del arte en Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, vol. II, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca/ Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997. Pp.11-51.
- Vences Vidal, Magdalena, “Fundaciones, aceptaciones y asignaciones en la provincia dominica de México. Siglo XVI (Segunda parte)”, en *Archivo Dominicano*, vol. XV. Salamanca, 1997. Pp.99-144.