

01091

2 ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

PINTURA Y ESCULTURA DE LA MIXTECA ALTA
UNOS EJEMPLOS DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA
(HISTORIA DEL ARTE)
PRESENTA:
ALEJANDRA GONZALEZ LEYVA



DIRECTOR DE TESIS: Mtro. JORGE ALBERTO MANRIQUE

MEXICO, D. F.



TESIS CON



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.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
---------------------	----------

PRIMERA PARTE

EL ESCENARIO

CAPÍTULO UNO

EL ESPACIO CULTURAL DE LA MIXTECA ALTA	25
1. Geografía de la Mixteca	25
a) Delimitación	25
b) Geografía física y subregiones	33
2. Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en el postclásico	37
a) Evidencias arqueológicas	37
b) La historia documental	42
c) Los orígenes legendarios	42
d) La II dinastía de Tilantongo	46
e) El cacicazgo	50
f) Expansión y fin de los señoríos	52
3. La Mixteca Alta en el siglo XVI	55
a) La conquista militar	55
b) Las encomiendas y corregimientos. Su producción	58

CAPÍTULO DOS

LA EVANGELIZACIÓN Y LOS EDIFICIOS DOMINICOS DE LA MIXTECA ALTA	65
1 Antecedentes	65
2. <u>Yancuitlan (Yodzocahi)</u> , “tierra nueva”, “llano extendido”, “pluma grande extendida”	69
• Santo Domingo de Yanhuatlán: el edificio de “cal y canto”	87
3. <u>Tepozcolollan (Yucundaa)</u> , “cerro del henequén”, “lugar de hachas curvas de cobre”, “cerro de <u>ichtli</u> ”, “cerro azul”, “sierra de hierro”	95
• El templo de San Pedro y San Pablo	98
4. <u>Coaixtlahuacan (Yodzocoo)</u> , “Llano de culebras”	101
• La iglesia de San Juan Bautista	104

5. Achiotlan (Yñudico o Ñuundecu), “tierra del color”, “tierra de la grana”, “lugar donde abunda la grana o el achiote”	108
• El conjunto conventual de San Miguel	113
6. Tamatzulapa o Tamazolapan (Tequevui), “en el agua o río de los sapos”	115
• El recinto religioso de la Natividad de María	117
7. Tillantongo Ilhuicalli (Ñuutnoo o Ñudito Huahuindehui), “tierra negra casa del cielo”	118
• Los restos del templo de Santiago	123

SEGUNDA PARTE

UN ARTISTA EN LA MIXTECA ALTA

CAPÍTULO TRES

HISTORIOGRAFÍA DE ANDRÉS DE CONCHA	127
1. Historiografía virreinal	128
a) Dionisio de Ribera Flores (1599)	128
b) Arias de Villalobos (1603)	129
c) Bernardo de Balbuena (1604)	130
d) Francisco de Burgoa (1671)	131
e) Carlos de Sigüenza y Góngora (1683)	132
f) Ignacio Carrillo y Pérez (1800)	133
2. Historiografía decimonónica	134
a) José Bernardo Couto (1860)	134
b) Manuel G. Revilla (1893)	135
3. Historiografía postrevolucionaria	136
a) Francisco Diez Barroso (1921)	136
b) Manuel Toussaint (1923)	136
c) Manuel Toussaint (1926)	139
d) Manuel Toussaint (1927)	139
e) José Juan Tablada (1927)	142
f) Louis Gillet (1929)	142
g) Manuel Toussaint (1934)	142
h) Manuel Toussaint (1936)	145
i) Manuel Toussaint (1937)	145
j) Agustín Velázquez Chávez (1939)	146
k) Manuel Santaella Odriozola (1942)	147
l) Eduardo Enrique Ríos (1942)	147
m) Mariano Muñoz Rivero (1946)	148
n) Abelardo Carrillo y Gariel (1946)	148
ñ) Manuel Toussaint (1948)	149
o) Diego Angulo Iñiguez (1950)	149

TERCERA PARTE

PINTURA Y ESCULTURA MANIERISTA

FUNDAMENTACIÓN DE COLORES Y TÉCNICAS DE LA PINTURA 213

CAPÍTULO CUATRO

LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE TAMAZULAPAN	223
1 Descripción general del retablo	224
2. Las tablas del siglo XVI	228
a) <i>La anunciación</i> (170 x 120 cm)	230
b) <i>La adoración de los pastores</i> (167 x 124 cm)	234
c) <i>La circuncisión</i> (169 x 120 cm)	237
d) <i>La adoración de los reyes</i> (167 x 118 cm)	239
3. La posible participación de tres pintores	241
4. La probable paleta de los artistas que intervinieron las tablas	248
5. Las composiciones	249

CAPÍTULO CINCO

LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE YANHUITLÁN	251
1. Descripción general del retablo	252
2. Dudas sobre la colocación de las tablas	255
3. Los bancos	257
a) <i>La cruz flordelisada</i>	258
b) <i>Palma con tres coronas sobre un libro</i>	259
c) <i>El perro con la tea y el mundo</i>	259
d) <i>Santa María Magdalena</i> (65 x 190 cm)	260
e) <i>San Jerónimo</i> (65 x 182 cm)	262
f) <i>Santa Catalina de Siena</i>	263
g) <i>Beata Lucía la Casta</i> (31 x 48 cm)	264
h) <i>Santa Inés</i>	265
4. Las tablas de los cuerpos del retablo	266
a) <i>La anunciación</i> (260 x 190 cm)	266
b) <i>La adoración de los pastores</i> (260 x 182 cm)	268
c) <i>La adoración de los reyes</i>	271
d) <i>La presentación en el templo</i>	272
e) <i>La resurrección</i>	274
f) <i>La ascensión</i>	277
g) <i>El Pentecostés</i>	279
h) <i>La asunción-coronación</i>	280
i) <i>Nuestra Señora del Rosario</i>	282
j) <i>El juicio final</i>	284
k) <i>El descendimiento de Jesús</i>	288

p) Francisco de la Maza (1950)	151
q) Diego Angulo Iníguez (1954)	151
r) Heinrich Berlin (1958)	152
s) George Kubler y Martín Soria (1959)	153
t) Xavier Moysén (1965)	154
u) Robert Mullen (1975)	154
4. Las investigaciones de los últimos años	155
a) Rogelio Ruiz Gomar (1976)	155
b) Enrique Marco Dorta (1977)	155
c) Eduardo Báez Macías (1977)	157
d) María de los Angeles Romero Frizzi (1978)	158
e) Guillermo Tovar de Teresa (1979)	160
f) Martha Fernández (1981)	168
g) José Guadalupe Victoria Vicencio (1982)	171
h) Rogelio Ruiz Gomar (1982)	175
i) Amada Martínez Reyes (1983)	175
j) Martha Fernández (1983)	177
k) Guillermo Tovar de Teresa (1983)	179
l) Jorge Alberto Manrique (1983)	180
m) Martha Fernández (1983)	181
n) Guillermo Tovar de Teresa (1983)	182
ñ) Rogelio Ruiz Gomar (1983)	183
o) Mina Ramírez Montes (1984)	183
p) Guillermo Tovar de Teresa (1985)	184
q) Martha Fernández (1985)	185
r) José Guadalupe Victoria (1986)	186
s) José Guadalupe Victoria (1986)	187
t) Rogelio Ruiz Gomar (1987)	187
u) Martha Fernández (1988)	187
v) Alejandra González Leyva (1992)	190
w) Guillermo Tovar de Teresa (1992)	192
5. Estado actual de las investigaciones	193
a) La documentación	193
b) Las atribuciones	194
c) Confirmaciones y dudas	196
d) Influencias artísticas	198
e) Apreciación artística	200
f) La escultura y los retablos	201
g) La polémica	203

l) <i>Santa Catalina de Alejandría</i>	290
m) <i>San Juan Francisco Régis</i>	292
n) <i>El descendimiento o La lamentación</i>	293
5. ¿Dos o tres pintores?	296

CAPÍTULO SEIS

LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE COIXTLAHUACA	305
1. Descripción general del retablo	305
2. Los apóstoles del banco	308
a) <i>San Felipe, san Mateo y san Bartolomé (46 x 163 cm)</i>	308
b) <i>Santiago el Mayor, san Andrés y san Pedro (46 x 163 cm)</i>	309
c) <i>San Judas, Santiago el Menor y san Pablo (46 x 163 cm)</i>	310
3. Las tablas de los cuerpos del retablo	312
a) <i>La anunciación (240 x 170 cm)</i>	312
b) <i>La adoración de los pastores</i>	314
c) <i>La adoración de los reyes</i>	315
d) <i>La presentación en el templo</i>	317
e) <i>La crucifixión</i>	319
f) <i>La resurrección</i>	321
g) <i>La ascensión</i>	322
h) <i>El Padre Eterno</i>	324
4. Homogeneidad, expresión y dinamismo	324
5. Las pinturas de la Mixteca Alta en el contexto del manierismo	327

CAPÍTULO SIETE

LA ESCULTURA MANIERISTA	339
1. Problemas y características de la escultura novohispana de madera	339
2. Los bultos redondos de Achiutla y Tilantongo	343
3. Las esculturas de Coixtlahuaca	351
4. Las tallas de Yanhuitlán y Teposcolula	357

CONCLUSIONES	367
---------------------	------------

APÉNDICE

RELACIÓN DE OBRAS QUE SE GUARDAN EN LOS CONVENTOS	387
I. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE YANHUITLÁN	389
a) Retablo de La resurrección	389
b) Retablo de La Pasión	390

c) Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe (12.00 x 7.00 m)	390
d) Retablo de Las ánimas del purgatorio	391
e) Retablo con obispo	391
f) Fragmentos de retablos	392
g) Retablo de san Pedro Mártir de Verona y san Vicente Ferrer	392
h) Retablo de la Virgen de la Soledad	393
i) Retablo de Nuestra Señora del Rosario	393
2. LOS RETABLOS Y LAS PINTURAS DEL TEMPLO DE TEPOSCOLULA	394
a) Los retablos del Señor del Perdón y de Nuestro Padre Jesús	395
b) Fragmentos de los retablos hoy dedicados a San Nicolás de Tolentino y San Antonio de Padua	396
c) Retablo de la capilla de Santa Gertrudis	396
d) El ciclo de la vida de santo Domingo de Guzmán	397
3. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE COIXTLAHUACA	398
a) Retablo de La sagrada familia	398
b) Retablo de la Virgen de Atocha	399
c) Retablo de Nuestra Señora del Rosario	399
d) Retablo de San Antonio de Padua	400
e) Retablo de Santo Domingo	400
4. LAS OBRAS DE LA NAVE DEL TEMPLO DE ACHIUTLA	400
a) Los retablos del presbiterio	401
b) Los retablos del Sagrado Corazón de Jesús y de Nuestra Señora del Rosario	401
c) Retablos de La Pasión y de La Piedad	402
d) Otro retablo y tres pinturas	402
5. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE TAMAZULAPAN	403
a) Los lienzos de Miguel Jerónimo de Zendejas	403
b) Los retablos de Nuestra Señora del Socorro y La Pasión de Cristo	403
c) Retablo del Señor de la humildad	404
d) Retablos de las Ánimas del purgatorio y de La Inmaculada Concepción	404
BIBLIOGRAFÍA	407
DOCUMENTOS	421

PRESENTACIÓN

Justificación

A través de mis estudios de historia del arte he podido percatarme de la enorme riqueza artística de la Mixteca Alta, tan abandonada y poco estudiada no sólo por los colonialistas, sino aun por los arqueólogos y prehispanistas.

Es cierto que las colosales construcciones de Yanhuitlán, Teposcolula y Coixtlahuaca permanecen incólumes retando a los siglos, pero también es verdad que monumentos como los de Tamazulapan, Achiutla y Tilantongo han sido destruidos paulatinamente por el tiempo, pero sobre todo por el descuido y la mano del hombre.

Es un hecho de todos conocido que con el transcurrir de los años los objetos artísticos guardados en las iglesias coloniales desaparecen sin que nadie se dé cuenta, por la sencilla razón de que en la gran mayoría de las ocasiones no hay inventarios ni estudios que valoren y muestren las piezas artísticas, las cuales, en la medida en que son desconocidas, son fáciles víctimas del pillaje.

Por otro lado, pocos son los escultores y pintores del período virreinal con obra identificada o atribuida e innumerables los artistas y la producción plástica que continúa en el anonimato en espera de estudios que permitan conocerlos y entender mejor el proceso artístico de Nueva España.

Dadas las circunstancias, la necesidad de trabajos de investigación sobre pintura y escultura me parece cada día más apremiante.

Las esculturas y pinturas virreinales que guardan los recintos conventuales de Yanhuitlán, Teposcolula Coixtlahuaca, Achiutla, Tamazulapan y Tilantongo son las que pretendo analizar y, en algunos casos, dar a conocer en mi tesis doctoral.

Ya en mi trabajo de maestría existen las bases del que ahora presento.¹ En aquél no sólo abordé el estudio de la imaginería novohispana emanada de la devoción del Rosario, también realicé una amplia indagación de la historia de la orden de predicadores, de la conquista espiritual emprendida por ellos y de las fundaciones conventuales de la provincia de Santiago de Predicadores de México de la Nueva España.

Gracias a dicha investigación pude comprender y mostrar algunas de las características geográficas, históricas y artísticas de las tres “naciones” (mexicana, mixteca y zapoteca) que integraron la provincia de Santiago. Asimismo, me percaté de la calidad de las obras plásticas que hay en la Mixteca Alta, ahora en gran parte erosionada, pero riquísima durante el siglo XVI

Después de un acucioso examen de las obras artísticas que guardan los seis edificios antedichos, pude darme cuenta de que son lo suficientemente importantes para ser estudiados en mi trabajo. Para llegar a esta selección, en principio tuve que hacer largos recorridos por la Mixteca, una de las tres naciones de la Provincia de Santiago, como he dicho atrás, y que a su vez se divide en tres subregiones: Alta, Baja y de la Costa. Me encontré con que en esta última no hubo fundaciones; de las siete de la Baja estuve en seis; y, de las once de la Alta, tengo la fortuna de conocer diez y debo decir que en no pocas ocasiones me enfrenté a peligros. Los mayores en Achiutla y Tilantongo.

Los siete inmuebles dominicos de la Mixteca Baja fueron la Asunción de Nuestra Señora de Chila, Santo Domingo Tonalá, la Natividad de Nuestra Señora Tecomaxtlahuaca, San Pedro y San Pablo Tequixtepec, San Juan Bautista Huajuapán, Santiago Apóstol Juxtahuaca y San Juan Bautista Igualtepec.

De estas fundaciones hay que indicar que la de Chila conserva dos arcos del siglo XVI en un edificio contemporáneo que no tiene ni retablos ni pinturas coloniales. En

¹ Alejandra González Leyva, La devoción del Rosario en Nueva España: Historia, cofradías, advocaciones, obras de arte 1538-1640, Tesis de maestría en Historia del Arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1992, pp. 39-41

Tonalá existe un templo del siglo XVII y al norte de él las ruinas del anterior del XVI, quizá el que edificó fray Alonso de Truxillo², mas no hay pinturas ni esculturas virreinales. Lo mismo sucede en Tequixtepec, donde se conserva una construcción de portada salomónica que ha sido totalmente revestida de cemento; no hay convento ni retablos, sólo un óleo dieciochesco de la Santísima Trinidad de factura popular en muy malas condiciones. En Tecomaxtlahuaca, Huajuapán y Juxtlahuaca no hay ni siquiera vestigios de una construcción dominica. En lo que concierne al establecimiento de Igualtepec, debo aclarar que no tuve contacto con él por la dificultad física de llegar al pueblo.

Como se ve, las siete fundaciones dominicas de la Mixteca Baja no me ofrecieron posibilidades para el estudio de la imaginería virreinal y por tanto quedaron fuera de mi tesis.

Por el contrario, como se verá más adelante, la Mixteca Alta presentó mayores atractivos. En ella se instalaron los recintos de Santo Domingo Yanhuítlán, San Pedro y San Pablo Teposcolula, la Asunción de Nuestra Señora Tlaxiaco, San Juan Bautista Coixtlahuaca, San Miguel Achiutla, la Natividad de Nuestra Señora Tamazulapán, Santiago Apóstol Tilantongo, Santiago Apóstol Texupán, la Asunción de Nuestra Señora Nochixtlán, Santa María Magdalena Xaltepec y la Natividad de Nuestra Señora de las Almoloyas. El caso de San Pablo Huitzió es confuso porque aunque es un pueblo fronterizo de la Mixteca y en él se habla mixteco y zapoteco, tanto Dávila Padilla como Francisco de Burgoa lo incluyen en la nación zapoteca. Por tanto, este último queda fuera del área que comprende mi estudio.

De las fundaciones enumeradas hay que descartar las que no poseen ni pintura ni escultura del siglo XVI y principios del XVII, entre las cuales se encuentran las de Tlaxiaco, Texupán, Nochixtlán y Xaltepec. El templo de Tlaxiaco, actualmente restaurado con cemento tanto en la portada como en el templo y el convento, ha perdido

² Alonso Franco, Segunda parte de la historia de la Provincia de Santiago de México: Orden de Predicadores en la Nueva España, Intr., José María de Agreda y Sánchez, México, Imprenta del Museo Nacional, 1900, p. 81

el retablo dedicado a la Virgen de los Angeles que menciona el cronista Francisco de Burgoa. Dicho altar, según este autor, tenía “muy escogida pintura” y “mucho plata”.³

Texupan cuenta con un pequeño edificio que reúne templo, convento y atrio del siglo XVI, con remodelaciones del XVIII. El interior está decorado con pintura y escultura que delata factura dieciochesca, decimonónica y contemporánea.

Nochixtlán posee un templo muy remodelado de una sola nave. En la portada lateral cuenta con un arco del siglo XVI, al igual que con arco triunfal en el presbiterio. En el sotocoro hay un lienzo con la Santísima Trinidad de fines del siglo XVII. No se alcanza a distinguir la firma del autor porque está entre veladoras y floreros fijos. No hay convento. El cronista Francisco de Burgoa, hacia el año de 1670, indicaba que los terremotos habían destruido el templo y el convento y que sólo existía una “vivienda baja, lóbrega y frágil”, con un retablo dedicado a la Asunción de la Virgen,⁴ del cual no resta nada.

De Xaltepec, Burgoa cuenta que había una iglesia de madera de tres naves y un convento de un solo cuerpo. Según el cronista, el poblado se estaba extinguiendo y es probable que por lo mismo no se construyera un edificio duradero.⁵ Seguramente sobre este emplazamiento perecedero se levantó el actual, con atrio y capillas posas de reciente factura. Dentro del templo hay cuatro esculturas de madera tallada, dorada y estofada del siglo XVIII y un lienzo de Las ánimas del purgatorio de 1735, sin firma.

A la fundación de las Almoloyas me fue imposible trasladarme, pues las formaciones del terreno hacen inaccesible el trayecto. El pueblo de Santa María Almoloyas, según Burgoa, era el último de la Mixteca Alta. En las épocas prehispánica y colonial la zona se componía sobre todo de cuicatecos y una minoría de mixtecos. Durante la conquista espiritual, las Almoloyas fueron visita y parte de la encomienda de Yanhuatlán y sólo hasta el año de 1587 se estableció la doctrina, cuyo primer vicario fue fray Antonio de Almedina. A instancias de él se edificó un modesto convento y una

³ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., México, Porrúa, 1989, v.1 pp. 309-310

⁴ Ibidem, pp. 383

pequeña iglesia con tres retablos. El principal estuvo dedicado a la Natividad de María, el otro a Jesús crucificado y el último a la Virgen del Rosario.⁶

Los edificios que guardan pintura y escultura de los siglos XVI, XVII y XVIII son los de Yanhuitlán, Teposcolula, Coixtlahuaca, Achiutla, Tamazulapan y Tilantongo, en ese orden, de acuerdo con el año de fundación.

La majestuosa construcción de Yanhuitlán posee cuantiosos retablos, esculturas y pinturas de los tres siglos de la Colonia, aunque destacan las refinadas tablas manieristas del taller del sevillano Andrés de Concha.

En Teposcolula trabajaron Simón Pereyng y Andrés de Concha; no obstante, sus obras han desaparecido. Quedan retablos y pinturas del siglo XVIII y unos interesantes lunetos anónimos con el ciclo de la vida de santo Domingo de Guzmán. La escultura – inacabada y repintada– que hay en el exconvento se ha dicho que es del siglo XVI, pero habría que analizarla con mayor detenimiento.

Sobre Coixtlahuaca hay que mencionar que la construcción, hasta hace poco con leves remodelaciones, fue víctima de los moradores de la localidad, quienes cambiaron por nuevos los antiguos sillares de los peldaños de acceso al atrio, así como las almenas por considerarlos “viejos y desgastados”. El convento y el templo guardan extraordinarias obras de los tres siglos de la Colonia. Son sobre todo memorables las pinturas manieristas del retablo mayor.

San Miguel Achiutla, conjunto conventual establecido sobre un basamento piramidal y rodeado por incontables montículos que en el período prehispánico constituían el más grandioso centro ceremonial de la Mixteca, aún conserva retablos salomónicos y estípites, así como escultura de madera dorada, estofada y policromada de los siglos XVI y XVIII. Hay también pinturas que denotan la influencia del imaginero de Tamazulapan F. Castro, quien parece ser el creador de una iconografía cristológica que hasta ahora me parece desconocida.

⁵ Ibidem, pp. 378-379

⁶ Ibidem, pp. 386-391

En Tamazulapan, si bien del convento del siglo XVI no resta nada, en la iglesia se guardan varios retablos con tallas de madera dorada, estofada y policromada del siglo XVIII, así como cuatro pinturas atribuidas a Andrés de Concha, y obras de los poblanos Antonio de Santander y Miguel Jerónimo Zendejas, del desconocido F. Castro y anónimas de gran calidad

De Tilantongo se sabe que perteneció al clero secular y que éste lo permutó por el de San Pedro Teutila, administrado por los dominicos de la región cuicateca, al norte del actual estado de Oaxaca. Hacia el año de 1670 en que escribía Francisco de Burgoa, el templo y convento de Tilantongo se habían incendiado, sólo existía una “iglesia grande” y se acababa de hacer un retablo.⁷ Alfonso Caso dijo que la construcción era “moderna y sin importancia”⁸; sin embargo, pude constatar que no es así. Es cierto que el interior de la iglesia está totalmente reparado, que tiene puerta y torre nuevas, pero también es verdad que la construcción posee las portadas principal y lateral del siglo XVI. Hay incluso un atrio lateral que pudo haber tenido capillas procesionales. En su interior existe una bellísima escultura de Nuestra Señora del Rosario de madera tallada, dorada y estofada de gran calidad.

Como se ve, los establecimientos de Yanhuitlán, Teposcolula, Coixtlahuaca, Achiutla, Tamazulapan y Tilantongo ofrecieron mayores posibilidades para el análisis de la pintura y escultura novohispanas, además de que todos son conventos mayores y con obras más completas y significativas dentro del área

Considero que lo expuesto anteriormente justifica mi estudio de la producción plástica localizada en los templos conventuales seleccionados.

Período estudiado

Por el número de obras que guardan los conjuntos conventuales aquí referidos, me pareció necesario seleccionar los ejemplos más notables de la pintura y escultura de la Mixteca Alta. Elegí la escultura de madera y la pintura de caballete del primer siglo de la

⁷ Ibidem, p. 373

⁸ Alfonso Caso, Exploraciones en Oaxaca, 5a. y 6a. temporadas, 1936-1937, p. 58

Colonia y comienzos del siguiente; es decir, la manierista, y dejo para trabajos posteriores la de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Inventario incidental

Mi trabajo es un estudio histórico, formal, estilístico y comparativo de la escultura y pintura del período manierista. Incidentalmente me pareció que convenía hacer un inventario de las obras que hay en los sitios. Pero este inventario sólo tiene la utilidad de mostrar las figuras y poder apreciar lo que digo en el texto sobre los fenómenos pictórico y escultórico de la zona.

Importancia de la pintura y la escultura

A pesar de los buenos trabajos que se han escrito sobre pintura y escultura, al aproximarme a las obras de la Mixteca me di cuenta que hay todavía mucho que hacer desde el punto de vista estilístico, ya que la temática de la pintura manierista que se conserva ahí es muy convencional. Se reduce a escenas de la vida de Jesús y de la Virgen, mientras en la escultura predominan los padres de la Iglesia, santos de la orden de predicadores y la Virgen del Rosario.

Por otro lado, me parece que las interpretaciones de la pintura y escultura, sobre todo de Yanhuatlán, pero también de Tamazulapan y Coixtlahuaca —de las que más se ha escrito— son muy discutibles. A mí al menos me presentan numerosas dudas y mayores son mis confusiones en cuanto a las atribuciones que se han hecho de ellas.

Al hacer el análisis de la pintura sentí la necesidad de conocer más sobre técnicas y materiales, lo que significó una inversión de tiempo bastante extensa, pero que me pareció indispensable. Simplemente este conocimiento me ha sido necesario para distinguir un óleo de un temple o de una técnica mixta; una veladura de un empaste; una craqueladura por exceso de aceite secante o un desprendimiento de la capa pictórica por falta de solvente; una carencia de integración pictórica de una integración cromática; una pintura tonal de una matizada, un blanco de plomo de un amarillo Nápoles, entre otros aspectos técnicos de importancia.

Objetivos

Los cronistas hacen ver que los establecimientos de la Mixteca Alta que analizo forman una unidad histórica que proviene de la geografía y del grupo que ahí habitó, por lo cual me parece que también deben formar una unidad artística. En realidad mi investigación tiene el sentido de preguntarme y de tratar de responder si es o no unitario el arte desde este punto de vista.

Pienso que para lograr mi propósito debo plantearme las siguientes preguntas que intentaré contestar a lo largo de mi trabajo:

- a) El grupo de seis edificios, unitario histórica y geográficamente, ¿es también unitario artísticamente?
- b) Pero si bien se habla de una unidad geográfica, ¿ésta se encuentra delimitada?
- c) ¿Cuál es la importancia histórica, económica, política y religiosa de la Mixteca Alta durante el período que estudio?
- d) ¿Cuántas etapas constructivas anteceden a los edificios conventuales que hoy se enseñorean majestuosos en las montañas y valles de la Mixteca Alta?
- e) ¿Cuáles fueron las causas económicas y políticas que hicieron posible la construcción de los magníficos edificios?
- f) ¿Hay rasgos de continuidad y relaciones de unidad estilística en los retablos coloniales que guardan los seis edificios de la Mixteca Alta?
- g) ¿Es seguro atribuir a Andrés de Concha toda la pintura y escultura manierista de la Mixteca Alta?
- h) ¿Son confiables los criterios de autenticidad de la obra de Andrés de Concha en la Mixteca Alta?
- i) ¿Cuáles son los aciertos y equivocaciones de la historiografía con respecto a Andrés de Concha?
- j) ¿Se pueden reconocer las obras pictóricas de Andrés de Concha, así como su probable creación escultórica en la región?

- k) ¿Es posible identificar las obras del maestro de las de los oficiales de su taller?
- l) ¿Hay bases para hacer nuevas atribuciones y confirmar o rechazar las que hasta ahora se han hecho sobre la obra de Andrés de Concha?
- m) ¿Cuáles son las características técnicas, formales e iconográficas de la pintura y escultura manierista de la Mixteca Alta?
- n) ¿Cuál es el significado de las obras manieristas de la Mixteca Alta en su tiempo, su espacio y su entorno, al igual que los rasgos individuales y las características universales que las identifican con su momento histórico?

Estructura

Mi tesis está dividida en tres partes. La primera consta de dos capítulos, la siguiente de uno y la tercera de cuatro. Una estudia el entorno histórico-arquitectónico, otra, la historiografía de Andrés de Concha, y, la última, la pintura y escultura manierista de la Mixteca Alta.

En principio me encargo de delimitar la Mixteca a través de las fuentes históricas y de la lingüística histórica o glotocronología. Así también, delimito las subregiones con base en la altitud en metros sobre el nivel del mar. En seguida, con ayuda de los registros de excavaciones arqueológicas, de las fuentes históricas y de la bibliografía contemporánea, doy un panorama histórico cultural de la zona en el postclásico. Menciono las particularidades del cacicazgo, su expansión y fin ocasionado por la conquista militar española. Terminada ésta, explico la forma de repartición de las tierras del área entre encomenderos y corregidores, así como los productos locales y nuevos que se introdujeron en ellas para su mayor explotación.

A continuación me refiero a la evangelización de la Mixteca Alta, a la lucha contra la idolatría, a la destrucción de los dioses ancestrales y a los primeros edificios de materiales perecederos en que se llevó a cabo la incipiente enseñanza del credo católico. Así también hago ver la sobreexplotación de que fueron objeto los indios durante la construcción de los actuales edificios religiosos. Éstos los estudio someramente porque me parece que escribir sobre la arquitectura de los conjuntos conventuales de la Mixteca

Alta es una gran empresa. Cada edificio requiere una tesis exclusiva que en principio describa meticulosamente los elementos arquitectónicos para plantear hipótesis sobre las diferentes etapas constructivas. Una excavación arqueológica sería determinante en todos los casos para saber si hay o no una plataforma prehispánica que sirviera de cimiento al edificio en cuestión. También la arqueología podría resolver cuál fue la dimensión original de los atrios, si hubo o no capillas posas y abiertas y hasta el tipo de planta de los primitivos templos precederos. Como ha supuesto Mario Córdova, en estos humildes templos, anteriores a las disposiciones virreinales de la “traza moderada” de mediados del siglo XVI, fue donde se inició y desarrolló la tarea evangelizadora,⁹ toda vez los conjuntos conventuales del siglo XVI que hoy se ven son reflejo de una sociedad indígena vencida, que no tuvo más remedio que obedecer las órdenes de los españoles, así como acatar otra forma de pensar y creer en otro Dios. El ejemplo de Yanhuitlán que se analiza en esta tesis es fiel reflejo de lo hasta aquí apuntado.

Siguiendo con los problemas que plantea el estudio de la arquitectura de los conjuntos conventuales de la Mixteca Alta, creo que a las tareas descriptiva y arqueológica continuaría un exhaustivo trabajo en archivos locales, estatales, federales y aun internacionales con el objetivo de recabar el mayor número de datos para saber el o los nombres de los arquitectos que proyectaron los conjuntos conventuales, el de los supervisores, la forma de división del trabajo, las herramientas, las técnicas constructivas y deducir así cómo se levantaron los conventos de la Mixteca Alta.

Las construcciones de los recintos conventuales que hoy vemos no pueden ser de “arquitectos” aficionados. Son edificios que responden a la sabiduría de artistas conocedores de técnicas y herramientas, y también de formas medievales y renacentistas. Así al menos lo revelan las sabias arquitecturas de Yanhuitlán, Teposcolula, Coixtlahuaca y Achiutla. De Tamazulapan y Tilantongo no se puede decir lo mismo, porque de las construcciones del siglo XVI no queda gran cosa. ¿Acaso tendrá razón Robert Mullen al proponer a fray Francisco Marín como constructor de los tres

⁹ Mario Córdova Tello, El convento de San Miguel de Huejotzingo. Arqueología Histórica, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, (Serie arqueología, 243) pp. 45-102

primeros? ¿Sólo un arquitecto participaba en la edificación? ¿Eran varios? ¿El o los arquitectos se valieron de los tratados de arquitectura para seguir algún modelo en los conventos? Sobre esto último me gustaría indicar que últimamente me encontré con que la fachada de la basílica de Cuilapan es una interpretación de una puerta romana dórica que aparece en la foja XXXVIII (b) del Libro tercero de las antigüedades de Sebastián Serlio Bolognese. (Figs PIN13 y PIN14)

Por otro lado, ¿hay alguna relación constructiva o formal entre los edificios de la Mixteca Alta? ¿Existen analogías estilísticas? ¿Son comunes las maneras de construir en la Mixteca Alta? ¿Se relacionan con los conventos de las naciones mexicana y zapoteca? Robert Mullen trató de responder a la primera pregunta al pensar que las plantas de los templos de Yanhuitlán, Coixtlahuaca y Santo Domingo de Oaxaca siguen el modelo del Gesú de Roma. Modelo que, según la teoría del norteamericano, siguió el fraile Francisco Marín, durante los años de 1541 a 1556 ¹⁰

Son innumerables las preguntas sobre la construcción de los complejos conventuales de la Mixteca Alta y muy pocas las posibles respuestas. Por ello me parece que cada edificio debe ser analizado profusamente por arqueólogos, arquitectos e historiadores. Cada edificio, tan sólo para conocer su arquitectura, requiere de un trabajo interdisciplinario. Un estudio de esta índole lo realizó María Magdalena Vences Vidal para el conjunto de Coixtlahuaca¹¹, aunque de hecho hizo falta la intervención de la arqueología para corroborar sus hipótesis. Pero faltan los trabajos sobre Yanhuitlán, Teposcolula, Achiutla y hasta Tamazulapan y Tilantongo, que están en espera de un análisis de la naturaleza que propongo. Por lo pronto, en el capítulo segundo sólo planteo problemas, hago preguntas y me valgo de algunos datos que ofrecen las crónicas y la bibliografía contemporánea. Hago también una somera descripción de los templos conventuales que hoy se levantan en la abrupta Mixteca Alta y que guardan magníficas

¹⁰ Robert Mullen, "Fray Francisco Marín: Vignola Rival in the New World", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XVI, núm. 64, México, 1993, pp. 57-65

¹¹ María Magdalena Vences Vidal, La obra de los dominicos en el conjunto urbano y conventual de Coixtlahuaca, Oaxaca (Mixteca Alta) Siglo XVI. México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras/Tesis de maestría en Historia del Arte, 1992

obras de arte, entre las que destaca la pintura y escultura de fines del siglo XVI y principios del XVII, objetos de estudio de esta tesis.

El personaje central de la pintura manierista en la Mixteca Alta es Andrés de Concha. Él es el único pintor que se conoce en esa región a fines del siglo XVI y principios del XVII. Por ello, en la segunda parte de este trabajo realizo un análisis historiográfico de dicho artista, a quien abordo desde el año de 1599 hasta el de 1992; es decir, durante casi cuatro siglos. A partir de la crítica de dichos escritos doy mi interpretación sobre el estado actual de las investigaciones.

La tercera parte, destinada a la pintura y escultura manierista, la inicio con una fundamentación del vocabulario utilizado para hacer referencia a colores y técnicas de la pintura. Describo los retablos mayores de Tamazulapan, Yanhuitlán y Coixtlahuaca, que son recomposiciones de otros y *conservan las pinturas de fines del siglo XVI y principios del XVII*. Prosigo con el análisis de las pinturas manieristas desde los puntos de vista de la técnica y de la forma, y a partir de ellos planteo la hipótesis sobre la posibilidad de que tres artistas intervinieran en su factura. Uno, el maestro, Andrés de Concha; otro, un oficial que refleja menor calidad; y, el último, un segundo oficial que incluso parece superar a su maestro. Expongo que esta idea surge a partir de las cuatro tablas del altar mayor de Tamazulapan que parecen coincidir con algunas de las que se citan en un contrato para la hechura de un retablo que firma Andrés de Concha. Con esta base considero identificar la mano del maestro, misma que encontré en varios cuadros del retablo principal de Yanhuitlán, así como en las tres imágenes a él atribuidas de la Pinacoteca Virreinal de San Diego. Explico que en las tablas de Tamazulapan observé también una “mano” diferente de la del maestro y la supuse de un primer oficial, y cómo a éste lo volví a localizar en otras tablas de Yanhuitlán. Hago referencia igualmente a una tercera “mano” que advertí en la Virgen del Rosario y La adoración de los reyes de Yanhuitlán y que identifiqué con la que pintó los once cuadros del retablo mayor de Coixtlahuaca, a cuyo autor le di el sobrenombre de segundo oficial.

Después de plantear la hipótesis sobre los tres pintores, explico mi parecer sobre el manierismo y las particularidades de éste en el contexto de la Mixteca Alta.

En el estudio de la escultura manierista del área, expreso mi opinión sobre la posibilidad de que las tallas de Achiutla y Tilantongo tengan como fuente gráfica las cuatro tablas del retablo mayor de Tamazulapan y por tanto al mismo artista o su taller. Así también manifiesto mi punto de vista sobre el manierismo tardío de las esculturas del altar de Coixtlahuaca y el franco “abarrocamiento” de las de Yanhuitlán y las inacabadas de Teposcolula.

Así también durante mi trabajo elaboré un somero inventario de los retablos, pinturas y esculturas coloniales que hoy en día se pueden apreciar en los seis templos conventuales que analizo. Me parece que es bueno dar cuenta de ellos para que los futuros historiadores se percaten del estado en que se hallaban a fines del siglo XX, o quizá para que una futura investigación se ayude de la descripción que yo presento como apéndice de esta tesis.

Antes de seguir adelante, quiero dejar constancia de mi eterno agradecimiento al maestro Jorge Alberto Manrique, director de este trabajo. A su apoyo intelectual debo el planteamiento de mi proyecto, su desarrollo y conclusión; pero no sólo eso, sino aun mi formación como historiadora, pues él ha dirigido las dos tesis precedentes –de licenciatura y maestría– y otras arduas investigaciones.

Reciban mi reconocimiento las maestras Valquiria Wey y Margarita Palacios, así como la licenciada Adriana de Teresa, quienes como coordinadoras del Centro de Apoyo a la Docencia de la Facultad de Filosofía y Letras, gestionaron los trámites para que la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México me concediera una beca nacional de octubre de 1992 a septiembre de 1996. Con el apoyo económico que recibí de esa dirección, esta tesis fue posible.

Tengo una especial gratitud hacia los tutores y lectores de esta investigación por conceder mucho de su tiempo a la revisión meticulosa de cada capítulo, cada cuartilla y hasta cada línea. Ellos fueron el doctor Gustavo Curiel y el maestro Rogelio Ruiz Gomar, así como los doctores Martha Fernández, Clara Bargellini, Luis Ramos y Aurelio de los Reyes. A este último, quiero manifestarle en particular mi infinito agradecimiento por apoyarme siempre en mis proyectos y trabajos y por creer en mi capacidad como investigadora y docente.

Quiero agradecer a la licenciada Cecilia Gutiérrez, coordinadora del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, haberme permitido duplicar algunas fotografías de ese valioso acervo con el fin de ilustrar parte del inventario de figuras que presento. La realización de éste también se debe al trabajo desinteresado de mis amigos los arqueólogos Mario Córdova Tello y Laura Ledesma Gallegos; de mi cuñado, el ingeniero Alejandro Ortega Gómez, de mis queridos hermanos Eduardo, Rosa María, Laura y Leonardo; y de la licenciada Eva Aranda, quien sufrió lo indecible en la Mixteca Alta.

Las fotografías que se presentan al final del inventario de figuras, así como la captura de las últimas correcciones estuvieron a cargo de mis entrañables amigos Alfonso Cuéllar y Socorro Hernández, para los que guardo un profundo cariño.

A todos los aquí mencionados, siempre les estaré agradecida.

Alejandra González Leyva

Mayo de 1998

CAPÍTULO UNO

EL ESPACIO CULTURAL DE LA MIXTECA ALTA

1. Geografía de la Mixteca

a) Delimitación

La Mixteca es una región de difícil definición. No constituye una unidad bien delimitada. Por un lado, la que hoy llamamos “Mixteca” no ha sido lo suficientemente explorada por arqueólogos, el trabajo de éstos sólo ha consistido en intervenciones parciales que de ninguna manera dejan ver el panorama general de una “cultura mixteca” en una zona aún sin demarcar.

Por otra parte, los documentos prehispánicos (códices mixtecos) que a la fecha se conservan no le dan ninguna importancia al asunto. Se limitan a contar la genealogía de sus gobernantes a partir del año 692 d.C. Las fuentes coloniales no precisan el territorio aunque mencionan pueblos de habla mixteca. Los lingüistas parten del estudio de dicho idioma y de sus relaciones con otros para suponer una lengua originaria común. De hecho son los más acertados, pero tampoco identifican claramente una “región mixteca”.

En el lenguaje cotidiano se habla de la Mixteca e inmediatamente se piensa en una región localizada al oeste del actual estado de Oaxaca. Pero esto no es tan sencillo, ya que en ella no existe una uniformidad geográfica ni cultural.

Alfonso Caso, a partir de sus descubrimientos de Monte Albán en el año de 1932, fue el primero en mencionar una “cultura mixteca” en un complejo cultural zapoteca. Este se componía de cinco horizontes a cuyos dos últimos estadios correspondió la dominación mixteca. Caso llegó a esta conclusión debido a la similitud de la cerámica de los dos períodos finales de Monte Albán con la de Nochixtlán, Yanhuitlán, Teposcolula,

Huamelulpan, Tlaxiaco y Huajuapán que, en compañía de Juan Valenzuela, reconoció al año siguiente¹²

A las exploraciones arqueológicas de Caso en la "Mixteca" se sucedieron las de Eulalia Guzmán en Yucuita y Yucuñudai (valle de Nochixtlán), San Juan Teposcolula, Yatachío y Texupán (valle de Tamazulapán) en 1934.¹³ Dos años más tarde, el mismo Caso estudió el complejo Yucuita-Yucuñudai, así como Monte Negro y Tilantongo.¹⁴ Ignacio Bernal excavó en Coixtlahuaca y en Yatachío en 1948 y 1952 sucesivamente, con la sorpresa de que en el pueblo chocho de Coixtlahuaca encontró cerámica y construcciones semejantes a las "mixtecas" halladas por Caso y Guzmán.¹⁵ Lo más curioso de la "cerámica mixteca", que provocaba que los investigadores intuyeran una "cultura mixteca", es que la misma apareció también por esos años en la región poblana de Cholula. Estos descubrimientos llevaron a George Vaillant a acuñar el término "Complejo arqueológico Mixteca-Puebla"¹⁶, nombre que entre los arqueólogos sigue vigente, pero que hasta la fecha tampoco se ha estudiado ni definido.

Como la arqueología no podía definir la Mixteca, Alfonso Caso, Wigberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera se dedicaron al estudio de los códices.¹⁷

12 Alfonso Caso, Las exploraciones en Monte Albán, temporada 1931-32, México, Publicaciones del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1932; Alfonso Caso, "Monte Albán Richest Archeological Find in America", National Geographic Magazine, No. 62, 1932, pp. 487-512

13 Eulalia Guzmán, "Exploraciones arqueológicas en la Mixteca Alta", Anales del Museo Nacional, 5a. época, t. 1, pp. 17-42

14 Alfonso Caso, Exploraciones en Oaxaca, 5a. y 6a. temporadas, 1936-1937, México, Publicaciones del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1938.

15 Ignacio Bernal, "Exploraciones en Coixtlahuaca, Oaxaca", Revista de estudios antropológicos, vol. 10, 1948-49; Ignacio Bernal, "Archaeology of the Mixteca", Boletín de estudios oaxaqueños, No. 7, Mexico City College, A.C., 1958.

16 George W. Vaillant, La civilización azteca, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 38-39

17 Alfonso Caso, "The Mixtec and Zapotec Cultures", Boletín de estudios oaxaqueños, Mexico City College, A.C., 1962; Alfonso Caso, Reyes y reinos de la Mixteca, vol. 1, 2a. reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1992, (Sección Obras de Antropología); Códice de Yanhuítlán, ed en facsímil y estudio prel. Wigberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Museo Nacional), 1940.

Para el año de 1970 Caso había estudiado 21 códices, cuyas conclusiones dio a conocer en Reyes y reinos de la Mixteca. En esta obra indica que la Mixteca se divide en tres regiones, sus límites, poblaciones más importantes y sus nombres en mixteco. Caso usa tres juicios para delimitarla: “En primer lugar un criterio geográfico que hace dividir la Mixteca en Baja, Alta y costera. En segundo lugar hay un criterio lingüístico que nos hace distinguir dentro de la Mixteca, no sólo los indígenas que hablan esta lengua, sino también los chochos, los triques, los amuzgos, algunos tlapanecos y algunos zapotecos.

“Por último está el criterio político que nos hace considerar los grandes reinos, el del norte con Tilantongo como capital, y el del sur con su capital en Tututepec, más los señoríos independientes, entre otros el de Coixtlahuaca.”¹⁸

A partir de la delimitación de Caso que de ninguna manera es arqueológica ni histórica sino aparentemente lingüística, los diferentes investigadores han dado el nombre de mixtecos a los hablantes de esa lengua en una zona que definen geográficamente, pero sin indicar las pautas usadas para ello. Así sucede con las interpretaciones posteriores de Ignacio Bernal, Ronald Spores, Kent Flannery y Joyce Marcus, entre otros arqueólogos.¹⁹ Ronald Spores, por ejemplo, aparte de indicar que en la Mixteca se habla mixteco, delimita la zona con bastante imprecisión: “Poco antes de la Conquista —dice— la cultura mixteca se asentó al oeste de Oaxaca, desde los valles de Oaxaca, Miahuatlán y Almoloyas-Sosola en el este; llegó más allá [?] de la frontera con Guerrero en el oeste, tuvo como límite el Océano Pacífico y llegó más allá [?] de la frontera norte del estado de Oaxaca. El área de la cultura mixteca se divide en tres regiones ..”²⁰ Conforme se observa, al autor le parece que la “cultura mixteca” (?) se estableció en Oaxaca, pero “más allá” de los límites con los actuales estados de Guerrero y Puebla. ¿Por qué lo cree así? No lo indica. Lo cierto es que él, como los otros

¹⁸ Alfonso Caso, Reyes y reinos de la Mixteca, pp. 43-44

¹⁹ Ignacio Bernal, "El valle de Oaxaca en el posclásico", en vol.3 de Historia de México, México, Salvat, 1974, pp. 103-105; Ronald Spores, The Mixtec Kings and Their People, Norman, University of Oklahoma Press, 1967; y, Kent Flannery and Joyce Marcus (comp), The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations, New York, Academic Press, 1983.

²⁰ Ronald Spores. The Mixtec Kings... pp. 3-5

arqueólogos, no pueden definir la Mixteca en su conjunto porque ésta ha sido muy poco explorada y él específicamente se ha dedicado a reconocer el valle de Nochixtlán-Yanhuitlán.

Por su parte Kent Flannery y Joyce Marcus en *The Cloud People...*,²¹ estudian el proceso histórico de la Mixteca Alta, el valle de Oaxaca y el área ñuiñe, pero no exploran para nada la Mixteca de la Costa ni los pueblos del hoy estado de Guerrero que limitan con la frontera oeste de Oaxaca. Por lo mismo, su definición de la Mixteca es también incompleta.

El arqueólogo que sí se da cuenta del problema es John Paddock, para quien es difícil definir la Mixteca en vista de que no existe una demarcación exacta ni desde el punto de vista de la arqueología ni de las fuentes históricas. Para él, “la Mixteca, de acuerdo con la lingüística, es simplemente la parte donde, a la llegada de los españoles, se hablaba el idioma que los aztecas denominaban ‘mixtecatlatolli’ y nuestra versión ‘mixteca’ es sólo la corrupción moderna del término mixtecatl que significa ‘tierra de la gente de las nubes’ ”²² El mismo Paddock acierta a indicar que lo dicho no es del todo verdadero, ya que los habitantes de esa región no definida no hablaban sólo mixteco. Paddock comenta también que por “cultura mixteca” se entiende la tardía, luego entonces propone el término ñuiñe (tierra caliente en mixteco) para definir la más temprana, cuyos restos aparecen sobre todo en la Mixteca Baja

Desde el punto de vista lingüístico se debe recordar que en el momento de la Conquista formaban parte de Mesoamérica una serie de pueblos que los estudiosos agrupan en cinco familias lingüísticas. En éstas se encuentran las lenguas que tienen un origen común, mas esto no quiere decir que haya una lengua madre

A la primera familia corresponden los idiomas no clasificados como el tarasco y el cuicateco; a la segunda, denominada zoque-maya o macro-mayence, corresponden el maya, zoque, totonaca y huave, la tercera lleva el nombre de macro-oto-mangue y está

²¹ Véase nota 19

²² John Paddock, "Arqueología de la Mixteca", *Los señoríos y estados militaristas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976, pp. 299-325

integrada por el otomí-pame, mixteco y zapoteco; la siguiente está compuesta de los pueblos de la familia nahua y de filiación yutoazteca; y, la última, que corresponde al grupo hokano, se conforma de la familia tlapaneca-subtiaba y tequisisteca.²³ De estas cinco familias lingüísticas, la macro-oto-mangue, de la cual forma parte el mixteco, es la que analiza Joyce Marcus con base en los estudios de Ralph Beals y Mauricio Swadesh.²⁴

Marcus supone que el macro-oto-mangue es la lengua más antigua de Mesoamérica, y que pudo hablarse entre los cazadores y recolectores precerámicos de los actuales estados de Hidalgo, México, Tlaxcala, Puebla y Oaxaca entre los años 8000 y 5000 a.C. Las lenguas que integran esta familia, actualmente distintas, eran idénticas por esos años y se fueron diferenciando entre sí por cambios lentos a través de los siglos. Así pues, entre 5100 y 4100 a.C., aproximadamente, se separaron los grupos otomí-pame, mixteco y zapoteco, cada uno con sus subgrupos lingüísticos.

Ahora bien, del grupo mixteco, que es el que concierne a esta investigación, se derivó el subgrupo chocho-popolaca-mazateco, entre los años 4100 y 3700 a.C.; la lengua trique, hacia el 2100 a.C.; el amuzgo, por el 1700 a.C.; y, el cuicateco hacia el 1300 a.C.²⁵

Podría concluirse que el mixteco y el zapoteco son dos lenguas de una edad no menor de 4100 a.C., y por tanto los mixtecos y zapotecos existirían desde esos tiempos remotos. El mixteco sería el origen común o de él provendrían, según la glotocronología

²³ Paul Kirchhoff, Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1960, (Suplemento de la Revista Tlatoani, 3), p. 3; Otto Schumann, "Los grupos lingüísticos de Mesoamérica". Atlas histórico de Mesoamérica, México, Larousse, 1989, pp. 17-23

²⁴ Joyce Marcus, "The Genetic Model and the Linguistic Divergence of the Otomangueans", The Cloud People... pp. 4-9, Apud., Ralph Beals, "Southern Mexican Highlands and Adjacent Coastal Regions", HMAI, vol. 7, Austin, 1969, pp. 315-328. Los autores emplean la glotocronología, técnica lingüística que mide el tiempo a través de la comparación entre palabras similares de lenguas diferentes que se derivan de otra más antigua. Según ellos la glotocronología revela períodos durante los cuales muchos lenguajes se derivaron de otros. Este método fue creado por Mauricio Swadesh, El lenguaje y la vida humana, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

²⁵ Ibidem

o lingüística histórica, el chocho, popolaca, mazateco —que también se diferenciarían entre sí por el 400 a.C. y el 1400 d.C.—, así como al trique, amuzgo y cuicateco.²⁶

Si bien los estudios de la lingüística histórica son muy convincentes, hay que mencionar junto a éstos el trabajo histórico de Barbro Dahlgren, quien observa: “Las zonas limítrofes del área mixteca no siempre se dejan precisar, en parte por falta de datos y en parte debido a la información confusa de las distintas fuentes que tan pronto consideran un pueblo como mixteco, popolaca o mexicano, aunque tales datos pueden también reflejar una situación de bilingüismo o fluctuaciones en la frontera lingüística. Sabemos por López de Velasco que la provincia de la Mixteca incluía las zonas amuzga y ayacasteca; otros autores tienden a incluir algunos pueblos cuicatecos. Es posible que esto último sea más bien un antiguo concepto político...”²⁷ No obstante la ambigüedad de la Mixteca, Dahlgren la delimita incluyendo en ella “todo pueblo que, según una o varias fuentes, ha sido citado como mixteco”. Sus fuentes son los Papeles de Nueva España de Francisco del Paso y Troncoso; la Relación de los obispados de Oaxaca, Tlaxcala, Michoacán y otros lugares; el Arte en lengua mixteca de fray Antonio de los Reyes y los Memoriales del obispo de Tlaxcala fray Alonso de la Mota y Escobar.²⁸

Otros intentos por delimitar la Mixteca son los de Sherburne F. Cook, Wodrow Borah y María de los Angeles Romero Frizzi.²⁹ Los dos primeros se basan en lo ya dicho por Barbro Dahlgren, pero definen otras fronteras para la Mixteca Alta. Romero Frizzi, por medio de documentación sobre todo del Archivo General de la Nación, establece los principales caminos de Oaxaca en los siglos XVI y XVII; empero, no refiere con base en qué criterios marca los límites de la Mixteca y sus divisiones.

²⁶ Ibídem

²⁷ Barbro Dahlgren, La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1990, pp. 53-55

²⁸ Ibídem, p. 55

²⁹ Sherburne F. Cook and Wodrow Borah, The Population of the Mixteca Alta 1520-1960, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968, pp. 5-6; María de los Angeles 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, (Regiones de México), pp. 27-37

Ahora bien, en mi delimitación de la Mixteca considero las aportaciones de la lingüística histórica y de Barbro Dahlgren. Con base en la primera concluyo que no me resulta nada extraño y sí muy lógico que en una región donde predomina el uso del idioma mixteco, haya núcleos menores de hablantes de trique, amuzgo y chocho, provenientes del mismo tronco. Asimismo es lógico que la Mixteca —la que entiendo como el lugar donde se habla sobre todo mixteco, pero también trique, amuzgo y chocho y que luego entonces se define culturalmente por la lengua— tenga fronteras con zonas lingüísticas de su misma familia. Así, al norte colinda con popolacas y mazatecos; al noreste con cuicatecos, al este con zapotecos y al sureste con chatinos (el chatino se diferencia del zapoteco en el año 100 d.C. aproximadamente³⁰). La frontera oeste no tiene nada que ver con la familia macro-oto-mangue, pues colinda al noroeste con nahuas y al suroeste con tlapanecos y ayacastecas (Fig. 1)

De la exposición anterior surge la pregunta: ¿Cuáles son entonces los sitios que conforman la Mixteca? Siguiendo los pasos de Barbro Dahlgren he buscado los nombres de pueblos de habla mixteca, trique, amuzgo y chocho en las fuentes coloniales que ella ya ha revisado. Me baso sobre todo en las Relaciones geográficas del siglo XVI y en la Relación de los obispados de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares en el siglo XVI, y agrego los lugares y delimitaciones geográfico-lingüísticas de Francisco de Burgoa y Agustín Dávila Padilla. No obstante, esta demarcación sigue siendo aproximada, porque pueden existir otras comunidades hablantes de esas lenguas no registradas en las fuentes que utilizo. En mi delimitación se excluyen las poblaciones de habla popolaca, mazateca, cuicateca, nahua, ayacasteca, zapoteca y tlapaneca, las cuales encierran el área mixteca. Se integran a ésta los sitios de lengua trique (Juxtlahuaca, Tlaxiaco y Putla), amuzgo (Zacatepec, Suchistlahuaca, Ometepec, etc) y chocho (Tamazulapan, Coixtlahuaca y Texupan) que a su vez circundan los grupos hablantes de mixteco.

Para un mejor análisis de la Mixteca se realizaron dos tablas. En la I se incluyen los pueblos de habla mixteca así como las subregiones a la que pertenecen, en la II se

³⁰ Joyce Marcus, "The Genetic Model and the Linguistic..." pp. 4-9

citan los pueblos fronterizos mixtecos y no mixtecos. Conforme a estos datos se trazó el mapa de la figura 1. En él los límites de la Mixteca se marcaron uniendo puntos (sitios) a través de líneas rectas y, cuando fue posible, se siguieron ríos y montañas como si fueran fronteras geográficas. Si bien las localidades son citadas por una u otra fuente, la delimitación desde todos los puntos de vista es hipotética

El lindero oeste de la Mixteca se inicia en la costa del Pacífico, en Coahuilán. De ahí, en línea recta, se dirige a los pueblos de Ometepec e Igualapa (Guerrero), prosigue y alcanza el río Atoyac de Puebla. Continúa por él hasta Tuzantlán (Puebla) — al noroeste de Acatlán, Puebla—. Desde aquí, en dirección oriente, los confines tocan los cerros Largo, Palos Blancos, Pila y Gordo. En éste nace el río Gavilán, cuyo cauce pasa por la localidad de Zapotitlán (Puebla), avanza por las faldas del cerro Miahuatepec, se encuentra con el río Zapotitlán y, cerca de Coxcatlán (Puebla), se une al río Salado. Su ribera llega a Quiotepec (Oaxaca), se prolonga a Cuicatlán, descarga en el río Grande y atraviesa el cañón de Tomellín. El río toma el nombre de éste, reinicia su trayecto en sentido sur, cambia su denominación por la de San Antonio, para concluir en el cerro Camote. De este sitio, la frontera, otra vez en línea recta, corre a San Francisco Telixtlahuaca y Huitzio (Oaxaca); se mueve por las escabrosas barrancas de La Culebra y Las Lomas de Alas; y, roza los pueblos de Huitepec, Totomachapa y Teojomulco. Se encamina hacia los cerros Chinche y La Rana, los rebasa, cruza Mixtepec; se vuelve al oeste con rumbo a Manialtepec, choca con esta población, reanuda su marcha y finaliza en el Pacífico (Fig. 1)

Muy cercana a la delimitación que presento se halla la del padre Francisco de Burgoa quien, en el siglo XVII, decía que la Mixteca “. . . ocupaba desde los montes de Sola, hasta las márgenes del Mar del Sur, y desde Teojomulco, hasta Piaxtla y río de Atoyaque.”³¹ Así también afirmaba que “. . . las provincias mixtecas [. . .] caen en la parte del poniente [de la ciudad de Antequera] empezando cinco leguas de distancia en el pueblo de Huajolotitlán [Huitzio] y prosiguiendo para el poniente [...] por el estrecho de dos cerros, caminando por un arroyo de peñascos [. . .] pasando [...] por los precipicios y

³¹ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción . . .* v.1, p. 392

TABLA I

- * Pueblos repetidos en Relaciones geográficas
- o Pueblos mencionados en Relación de obispos
- x Pueblos mencionados en Geográfica descripción
- & Sitios mencionados en Historia de la fundación y discurso...

BAJA	ALTA	COSTA DEL MAR DEL SUR (PACÍFICO)
<p>Acatlán o (mexicano y mixteco) Mizquitepec * Eloixtlahuacan Tehuitzingo Xayacatlan Huacaltepec Petlaltzingo o Tepexillo o (mexicano y mixteco) Temazcalapa Chila o & Chapultepec Tequisistepec o & Atoyac o Miltepec Zilucayoapilla Guaxuapa o & Ayuquilla Tonalá * o & Icxitlan o Suchitepec Tuzatlan Tequantitlan Tecomatlan Cuitlaya Huehuepiatzla Olamatlan Chinantla Mizquitepec * o (mixteco y mexicano) Igualtepec &</p>	<p><u>Relación de Acatlán y su partido</u></p> <p>Apoala * o</p>	

BAJA	ALTA	COSTA DEL MAR DEL SUR (PACÍFICO)
------	------	--

Icpatepeque * o (mixteco y mexicano)	<u>Relación de Cuahuatlán, Pinotepa, Potutla e Icpatepeque</u>	Coahuatlán * Tututepeque * o Pinotepa o Potutla o S. Pedro Xicayan o Tlacamama o
	<u>Relación de Cuautla y sus sujetos (S. Miguel Huautila)</u> Huautila * o Xocoticpac * o Xaltepetongo * o Cuextlahuaca * o & Tilantongo * o x & Texcaltitlan Ixcatlán Apuala * Tlaxiaco * o x & (trique y mixteco) Texutepec Almoloyas * x & Yanhuitlán * o x &	
	<u>Relación de Cuicatlán</u> Xocoticpac * o Xaltepetongo * o	
	<u>Relación de Cuilapan</u> Almoloyas * x &	
	<u>Relación de Guaxilotitlán</u> Guaxilotitlán o (mixteco y zapoteco) Zozola o Tlilixtlahuac	

BAJA	ALTA	COSTA DEL MAR DEL SUR (PACÍFICO)
	<u>Relación de Texupa</u> Texupa o & (mixteco y chocho) Yanhuitlan * o x & Tonaltepec o Cuextlahuaca * o & (mixteco y chocho) Tamazulapa o & (mixteco y chocho) Tepozcolula * o &	
	<u>Relación de Tilantongo y su partido</u> Tilantongo (Ñutnoo) * o x & Tamazola (Ñuyagua) o Santiago y Santa Cruz Mitlantongo o Hueyzacualco * o (Chiocano) Tepozcolula (Yucunda) * o & Patlagua Ixtlahuaca (Yozocono) Yanhuitlan * o x & (Yoozocahi) Xaltepeque o (Añute) x & Atoyaquillo (Ayutla) o Malinaltepeque (Yucuañi) Achiutla o x & (Yñudico)	
Xicayán de Tovar * o (amuzgo y mixteco) Ayocinapa * o (amuzgo) Suchistlahuaca o (amuzgo)	<u>Relación de Xalapa, Cuitla y Acatlán</u>	Coahuatlán

BAJA	ALTA	COSTA DEL MAR DEL SUR (PACÍFICO)
<p>Coyotepex Tuchcuitlapilco</p>	<p><u>Relación de los Obispos</u></p> <p>Iztactepeque Huahutlilla Chachoapa Sta. Ma. Tiltepec</p> <p>Chalcatongo Quautlatlauca Totomachapa Cenzontepeque Cuyquila Ocotepeque</p> <p>Zoyaltepeque Tonaltepeque</p>	<p>Yetepeque Patlaastlaguaca Malinaltepec</p> <p>Tetepeque</p> <p>Mixtepeque</p>

TABLA II

Pueblos fronterizos mixtecos y no mixtecos

PUEBLOS FRONTERIZOS	LENGUA
<u>Relación de Acatlán y su partido</u> Piaztla Izúcar	mexicano mexicano
<u>Relación de Cozcatlán</u> Cozcatlán Teotitlán	mexicano, chocho, mazateco mazateco
<u>Relación de Cuautla</u> Almoloyas Tanatepec (San Juan Tanaltepec) Tututepetongo Cuicatlán Papalotícpac Nanalcatepec	mixteco y cuicateco cuicateco cuicateco cuicateco cuicateco cuicateco
<u>Relación de Cuicatlán</u> Cuicatlán Papalotícpaque Tepezila (San Juan Tepeuxila) Quiotepec (la Rel. de Obispos dice que es mixteca)	"lengua corrupta de la mixteca" " (cuicateco) cuicateco cuicateco cuicateco
<u>Relación de Cuilapan</u> Almoloyas Cuilapan	mixteco y cuicateco zapoteco

PUEBLOS FRONTERIZOS	LENGUA
<u>Relación de Guaxilotitlán</u> Guaxilotitlán (Huitzio) Etila Apazco Mazatepec Xochiquitongo Nanaltepec	mixteco y zapoteco zapoteco zapoteco zapoteco zapoteco zapoteco
<u>Relación de Ixcatlán, Quiotepec y Tecomahuaca</u> Ixcatlán Quiotepec Coyula Tecziztepeque Tecomahuaca	chocho, mexicano y "quiotla" (¿cuicateco?) chocho y "quiotla" (¿cuicateco?) chocho y "quiotla" chocho y "quiotla" lengua de los pinoles (¿?)
<u>Relación de los Peñoles</u> Totomachapa Elotepec	zapoteco zapoteco
<u>Relación de Teozacualco</u> Elotepec	zapoteco
<u>Relación de Tetiquipa y Cozauhtepec</u> Tetiquipa Cozauhtepec (No hacen frontera, solo eran tributarios)	zapoteco zapoteco y mex (Costa del Mar del Sur)
<u>Relación de Teutilán</u> Teutilán Nanahuaticpac	mazateco y mexicano mazateco y mexicano

PUEBLOS FRONTERIZOS	LENGUA
<u>Relación de Xalapa, Cuitla y Acatlán</u> Ometepeque Ihualapa	 amuzgo y ayacasteca amuzgo y ayacasteca
Coilitla Coacoyulichan Ayutla San Luis Acatlán Azoyuque (;Axoxuca?)	tlapaneco tlapaneco tlapaneco tlapaneco tlapaneco
<u>Relación de los Obispos</u> Zapotitlán Chiazumba Huapanapan Acatlán Piaztla Tezhuatlan Mixtepec Tepexillo Ictatepec Silacayoapan Patlanala Igualepa Ometepeque Quahuitlán	mexicano, mixteco, popolaca mexicano, mixteco mexicano y mixteco mexicano y mixteco mexicano mexicano mexicano y mixteco mexicano y mixteco mexicano y mixteco mexicano, mixteco y amuzgo mexicano y mixteco ayacasteca ayacasteca (?) ayacasteca (?)

pozas que tiene, y el descanso de este trabajo, es subir una montaña de otras dos leguas de altura [. .] y donde se han despeñado muchos, al fin de esta jornada está un pueblo de Guautlilla [. .] y desde aquí prosiguen las doctrinas que están a nuestro cargo... »³²

b) Geografía física y subregiones

La Mixteca se encuentra al oeste de Oaxaca, invade los extremos del sur de Puebla y sureste de Guerrero, y se extiende hasta las costas del Pacífico. Se localiza entre los paralelos 16° y 18° 20' norte y entre los meridianos 96° 40' y 98° 35'.³³

En el año de 1571 Juan López de Velasco dividía la Mixteca en alta y baja: "...la alta cae al occidente 30 ó 40 leguas de Antequera, y la baja al sudoeste más cerca de la Mar del Sur. La alta es tierra más fresca y más sana, pero la una y la otra son de buen temple, abundantes de maíz y muy dispuestas para trigo y todas las frutas de España y de la tierra, hay buenas aguas y mucha madera, leña, piedra y cal: no hay en ella pueblos de españoles hasta agora, pero hay cerca de setenta pueblos de indios..."³⁴

Del mismo modo, las Relaciones geográficas del siglo XVI diferencian esas dos zonas básicamente por su altitud y clima. Tierras frías a mayor elevación y cálidas a menor. No mencionan la Mixteca de la Costa como tal, sólo la Relación de Cuahuatlán... alude a la "provincia de Tututepec que cae en la Costa de la Mar del Sur".³⁵

El dominico fray Antonio de los Reyes, más minucioso en su partición, en el año de 1593, fraccionaba la Mixteca en seis subregiones. Estas eran: la Mixteca Alta, Ñudzavuiñuhu, "cosa como divina y estimada"; la región habitada por chochos; "la parte que cae hacia Goaxaca"; la Mixteca Baja Ñuniñe, "tierra cálida"; "toda aquella cordillera hasta Putla, que es el principio de la costa, llamaron Ñuñuma, por las muchas

³² Ibídem, p. 278

³³ Cartas topográficas E14-4, E14-5, E14-8, E14-9, E14-11, E14-12 y D14-3, Escala 1: 250 000, México, Instituto Nacional de Geografía e Informática, 1992

³⁴ Juan López de Velasco, Geografía y descripción universal de Indias, ed. Marcos Jiménez de la Espada, Madrid, Atlas, 1971, (Biblioteca de Autores Españoles), pp. 116-122

³⁵ "Relación de Cuahuatlán, Pinotepca, Potutla e Icpatepeque", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, ed. de René Acuña, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984-1985, pp. 129-136

nieblas”; y, “la costa del Mar del Sur, que se sigue a Putla llamaron Ñundaa, por ser tierra llana, y Ñuñama, que es la caña de maíz o Ñundevi que quiere decir pie del cielo.”³⁶ En el siglo siguiente parece que entre los dominicos se había olvidado esa nomenclatura, porque Francisco de Burgoa dividía también a la Mixteca en Alta y Baja, seguramente no consultó la obra de Antonio de los Reyes.

Quizá porque la Mixteca Baja incluía la costa del Mar del Sur o porque ésta pertenecía a la provincia de Tututepec, Juan López de Velasco y Francisco de Burgoa no hacen referencia a ella. Sólo Antonio de los Reyes habla de “Putla que es el principio de la costa” y de “la costa del Mar del Sur que se sigue a Putla”, parecer indicativo de que desde Putla se inicia la costa. Esta última apreciación no la comparte la Relación de Juxtlahuaca³⁷ que incluye a Putla y los poblados situados al sur de ella, como Zacatepec, Xicayan de Tovar, Ometepec y Amuzgos en la Mixteca Baja (Tablas I y II; y, Fig.1)

Por un lado, de los Reyes tendría razón, ya que la altitud descende estreptosamente por la sierra de Putla en dirección al mar. Pero, por otro, Putla se encuentra a más de 100 Km de distancia de él, por lo cual me inclino a situar dicha población, así como las que están al sur de ella, dentro de la Mixteca Baja, conforme refiere la Relación de Juxtlahuaca.

Dicho lo anterior, considero que las subregiones de la Mixteca se distinguen históricamente por la situación geográfica. En efecto, la configuración del terreno divide la Mixteca en tres zonas geográficas: baja, alta y de la costa, cuya delimitación tracé también hipotéticamente, pero sin olvidar los pueblos que las fuentes refieren en uno u otro lugar. He estimado dentro de la Mixteca Alta y Baja sobre todo las poblaciones citadas en las Relaciones geográficas y mencionadas en las tablas I y II. Para la que hoy

³⁶ Antonio de los Reyes, Arte en lengua misteca, reproducción facsimilar con un estudio de Wigberto Jiménez Moreno, México, Instituto Nacional Indigenista/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1962, pp. 1-2

³⁷ "Relación de Juxtlahuaca", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera... pp. 281-342

se llama Mixteca de la Costa me baso específicamente en la Relación de Cuahuatlán y en la Relación de los obispados...³⁸

Desde Teojomulco hasta un tramo del río Verde y sus ramales Atoyac y Grande se hallan las fronteras geográficas de la Mixteca Alta y de la Costa. Los límites entre ésta y la Baja los conforman los ríos Lagartero y Cortijos, afluentes del Quetzala. El Lagartero nace muy cerca de la actual población de La Reforma, que es el sitio donde topográficamente confluyen las fronteras de las tres mixtecas. De este sitio se toman como base las altitudes de diferentes cerros que se unen por la curva de nivel de los 1,500 msnm. Estos son los siguientes: Corral de Piedra, Cerro de Agua, Cruz Chiquita, Guadalupe, Arena, Yucui, El Colmillo y La Campanilla. Desde ahí los linderos siguen el cauce de los ríos Grande y Seco y culminan en Quiotepec. (Fig. 1)

La Mixteca Baja incluye el oeste, noroeste y norte de la Mixteca; es decir, el sur de Puebla, el sureste de Guerrero y el oeste de Oaxaca. Toma como puntos de referencia Ometepec, Tuzantlán, Zapotitlán, Quiotepec y el nacimiento del río Lagartero. Las elevaciones promedio son menores de 2,000 msnm, aunque ocasionalmente presenta altitudes mayores, como sucede en el norte de Suchiquilazala donde alcanza los 2,850 msnm para bajar intempestivamente por la sierra de Putla.

La otra, la de la costa, comprende el sur de la Mixteca. Forman sus límites los pueblos de Igualtepec, Ometepec y Coahuatlán; la costa del Pacífico hasta Manialtepec, así como Mixtepec y Teojomulco. La región se caracteriza por estar al nivel del mar, aunque llega a tener cerros de hasta 2,150 msnm.

La Alta se halla al noreste y centro de la Mixteca. Los pueblos de referencia que aproximadamente conforman sus fronteras son Quiotepec, Huitzio, Teojomulco y el río Lagartero. El relieve es muy abrupto, con alturas promedio superior a los 2,000 msnm y con cumbres que ascienden a más de 3,000 msnm. Tal es el caso de Cerro Negro, entre

³⁸

Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera y Tlaxcala, op.cit.; Relación de los obispados de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares en el siglo XVI, manuscrito de la colección del señor don Joaquín García Icazbalceta, publicarlo por primera vez su hijo Luis García Pimentel, México, Casa del Editor, 1904.

Tilantongo y Achiutla, con 3,250 msnm, y del cerro Piedra de Olla, entre Quatlatlahuaca y Tlaxiaco, con 3,350 msnm.

La Mixteca Alta se halla dentro de un sistema montañoso en el que convergen las sierras Madre del Sur y Oriental; ésta última también conocida como Sierra Madre de Oaxaca. Dicha unión ha recibido las denominaciones de Complejo Oaxaqueño, Paquete Montañoso, Escudo Mixteco y con mayor frecuencia Nudo Mixteco. La Sierra Madre del Sur corre por la costa del Pacífico con orientación noroeste-sureste, entra a la Mixteca de la Costa por Guerrero; continúa por Silacayoapan, atraviesa Huajuapán en la Mixteca Baja, así como Coixtlahuaca y Nochixtlán en la Alta, donde se une a la Sierra Madre de Oaxaca y forma el famoso "Nudo". La Sierra Madre Oriental viene de Puebla y Veracruz, corre con dirección noroeste-sureste y forma las sierras de Tamazulapán y Nochixtlán, ya en el Nudo Mixteco.³⁹

En la Mixteca Alta, el Nudo Mixteco provoca que las montañas estén en todas direcciones y con distintos grados de elevación, aunque en una plataforma que, como ya dije, se levanta sobre los 2,000 msnm.

Las montañas más altas presentan vegetación boscosa, pero a menor altitud se observa la grave erosión del territorio, producto de la tala indiscriminada. Asimismo, la Mixteca Alta, por su accidentada topografía, sólo tiene pequeños valles. El más extenso es el de Nochixtlán-Yanhuitlán, al que siguen los de Tamazulapán, Tlaxiaco, Coixtlahuaca y Teposcolula.

Toda la Mixteca desagua por cuatro sistemas. Hacia el noroeste por los ríos Mixteco y Atoyac (Puebla), tributarios del Balsas, al sur por el Atoyac y Verde; al suroeste por el Lagartero y Cortijos, ramales del Quetzala; y, al noreste por el Grande, afluente del Papaloapan.⁴⁰

³⁹ Cartas topográficas, op.cit.; Bernardo García Martínez, "Consideraciones corográficas", Historia general de México, t. 1, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 1980, pp. 71-72; Secretaría de Gobernación, Los municipios de Oaxaca, México, Secretaría de Gobernación/Gobierno del Estado de Oaxaca, 1988, (Enciclopedia de los Municipios de México), pp. 13-14

⁴⁰ Cartas topográficas, op.cit.

Cabe indicar que el río Mixteco tiene dos ramales. Uno lo constituyen las ligeras corrientes que provienen de Huajuapán y Teposcolula; otro, los caudales oriundos de Tlaxiaco, Juxtlahuaca, Silacayoapan y Teposcolula. El primer brazo se forma de los ríos El Oro y Texupan que se originan en Tamazulapán; mientras el segundo ramal se compone de las corrientes de los ríos Mixtepec y Juxtlahuaca.⁴¹

El río Verde recibe las corrientes de los ríos de Sola, Teojomulco, Negro (de Nochixtlán), Chachoapan, Zahuatlán, Yocodono y Xaltepec, que desembocan en el río Sordo y éste a su vez en el Atoyac.

2. Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en el postclásico

a) Evidencias arqueológicas

La Mixteca Alta presenta varios sitios prehispánicos muy cercanos a los pueblos coloniales y a los establecimientos religiosos que analizo en mi estudio. Igualmente, los códices, interpretados desde hace varias décadas por Alfonso Caso, así como las fuentes coloniales permiten intentar la reconstrucción de la historia anterior a la llegada de los conquistadores europeos.

Tanto de los resultados arqueológicos como de las interpretaciones de los códices mixtecos presento un cuadro cronológico que tiene la finalidad de marcar las fases de la Mixteca Alta en relación con los horizontes del valle de Oaxaca y con la periodificación de Mesoamérica. (tabla III)

Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Eulalia Guzmán, a raíz de sus excavaciones en la Mixteca Alta,⁴² por la comparación de la cerámica, dedujeron que dicha zona dependió culturalmente del área zapoteca. Por ello ligaron los horizontes de Monte Albán a los de la Mixteca Alta. Por ejemplo, consideraron a Monte Negro relacionado con Monte Albán I; a Huamelulpan con Monte Albán II; y, a Yatachío y Yucufñudai con Monte

⁴¹ *Ibidem*

Albán III. Los arqueólogos pensaron también que sólo a partir del siglo X existió lo que ellos llamaron la cultura mixteca.

Con los más recientes estudios de Margarita Gaxiola en Huamelulpan y de Ronald Spores en el valle de Nochixtlán-Yanhuitlán⁴³ se ha llegado a la conclusión de que los horizontes de la Mixteca y la Zapoteca son más o menos coincidentes en el preclásico y el clásico y se ajustan en el postclásico (1000-1521 d.C.). Por ello los pioneros en los estudios de la Mixteca argumentaron que esa cultura apareció hasta el año 1000 d.C

Como se ve en el cuadro, Monte Negro, localizado en una montaña 400 m arriba de Tilantongo, es uno de los sitios conocidos más antiguos de la Mixteca Alta (649 a 179 a.C), incluso establecido con anterioridad a Monte Albán I.⁴⁴ Le sigue Huamelulpan, centro urbano cercano a la actual población de Tlaxiaco, que se fundó en el preclásico medio y continuó ocupado hasta el clásico (400 a.C -600 d.C.)⁴⁵.

Monte Negro y Huamelulpan son hasta hoy los sitios más antiguos excavados en las montañas de la Mixteca Alta, y quizá su función fue defensiva. A diferencia, en el valle de Tamazulapan se conoce el centro clásico de Yatachío (300-600 d. C.)⁴⁶.

El valle de Nochixtlán-Yanhuitlán, como ya dije en las consideraciones geográficas, es el más extenso de la Mixteca Alta. En consecuencia posee las tierras más fértiles y las condiciones para abastecer las necesidades alimenticias de una población numerosa. El valle fue ocupado desde el preclásico inferior hasta el postclásico. Entre uno y otro período se fundaron 175 sitios que Ronald Spores clasifica en cinco épocas:

⁴² Vid.infra., notas 12, 13, 14 y 15 de Geografía de la Mixteca

⁴³ Margarita Gaxiola González, Huamelulpan un centro urbano en la Mixteca Alta, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro Regional de Oaxaca, 1984, (Colección científica, arqueología, 114), p. 17; y, Ronald Spores, An Archaeological Settlement Survey of the Nochixtlán Valley, Oaxaca, Publications in Anthropology No.1, Nashville, Tennessee, 1972

⁴⁴ Kent Flannery, "Monte Negro: a reinterpretation", The Cloud People... pp. 99-102

⁴⁵ Margarita Gaxiola González, op.cit., p. 17

⁴⁶ Eulalia Guzmán, "Exploraciones arqueológicas en la Mixteca Alta". op.cit., pp 17-42

Fase Cruz Temprana (1300 a 700 a.C) donde se identificaron dos sitios: Yucuita y Etlatongo.

Fase Cruz Tardía (700-200 a. C.) con 18 ocupaciones y Yucuita como aldea central.

Fase Ramos (200 a. C -500/600 d. C.) con 35 asentamientos densamente poblados alrededor de Yucuita, que durante el preclásico superior y los primeros 200 años del clásico tuvo la hegemonía del valle.

Fase Las Flores (500-1000/1100 d. C.), se desarrolló el centro urbano de Yucuñudai que desplazó a Yucuita. Hubo 113 sitios agrupados en torno a Yucuñudai. En el epiclásico no hubo abandono, sino que se fundaron nuevos sitios y los centros clásicos redujeron a la mitad su extensión

Fase Natividad (1000-1521 d. C.), el dominio político correspondió a Yanhuitlán que se convirtió en el sitio más grande de la región. De más de 70 sitios en el área de Yanhuitlán, Ayuxi fue la capital o bien residencia real. Yucuita y Yucuñudai se redujeron a localidades de Yanhuitlán. Después de la conquista española, dice Spores, que el pueblo fue cambiado al lugar actual,⁴⁷ aunque habría necesidad de corroborarlo.

Tal y como se observa, la Fase Natividad del valle de Nochixtlán-Yanhuitlán pertenece ya al postclásico.

En el mismo valle, contemporáneos a Yanhuitlán, existieron otros cuatro sitios menores con respecto al primero. Estos fueron Chachoapan, Nochixtlán, Etlatongo y Xaltepec, cuyas características son semejantes a las de los otros sitios del valle, en el sentido de que un pueblo mayor es rodeado por varios más pequeños; es decir, por sujetos.

⁴⁷ Ronald Spores, An Archaeological Settlement...: "Middle and Late Formative Settlement Patterns in the Mixteca Alta", pp. 72-74; "Ramos Phase Urbanization in the Mixteca Alta", pp. 120-123; "Postclasic Mixtec Kingdoms: Ethnohistoric and Archaeological Evidence", pp. 257-258; "The Mixteca Alta at the End of Las Flores", p. 207 in The Cloud People... Ronald Spores toma el nombre de las fases de los barrios y pueblos que actualmente se llaman así. Igualmente, el autor menciona 175 sitios y no 238 porque hay reutilización de los mismos durante una y otra fase.

Del postclásico son también los sitios de los otros pequeños valles de la Mixteca Alta: Tamazulapan, Tlaxiaco, Coixtlahuaca y Teposcolula. En el de Tamazulapan hay dos centros muy grandes: el de Pueblo Viejo -así denominado por Spores para referirse a los asentamientos anteriores a la llegada de los españoles- y el de Texupan. El primero está junto a la actual localidad y abriga al clásico Yatachío que se reduce a depender de Pueblo Viejo.

Texupan ocupaba las lomas que rodean la población actual. El área cubría 45 has y en sus inmediaciones se han descubierto también barrios postclásicos. En el valle de Tamazulapan, Texupan fue más importante que Pueblo Viejo.⁴⁸

El valle de Tlaxiaco no ha sido excavado, sólo hay algunas menciones en fuentes coloniales que más adelante señalaré.

El estrecho valle de Coixtlahuaca se despliega al lado de una barranca. El pueblo actual se levanta sobre las ruinas del sitio prehispánico, incluso el majestuoso conjunto conventual está sobre una pirámide. En los cerros que rodean la localidad quedan ruinas postclásicas. Ignacio Bernal sólo excavó las de Inguiteria a 150 m sobre el valle, de las cuales dedujo que constituían el centro de la ciudad. Asimismo, Bernal sugirió que la fecha de fundación de Coixtlahuaca no pudo ser anterior al año 1300 d. C.⁴⁹

A 250 m sobre el actual Teposcolula se halla el Pueblo Viejo, con una extensión aproximada de 1000 m de este a oeste y de 500 m de norte a sur. Spores supone que fue un enorme y complejo centro ceremonial. Muy cerca de él están los sitios clásicos de Dos Arbolitos y La Fortaleza que fueron absorbidos por Pueblo Viejo durante el postclásico. Por el año de 1540 los frailes bajaron la población indígena al Teposcolula de hoy.⁵⁰

Los sitios postclásicos de Apoala, Achiutla y Tilantongo no están en valles sino en intrincadas montañas. De estos centros únicamente el tercero se ha excavado,

⁴⁸ Ronald Spores, "Postclassic Mixtec Kingdoms..., The Cloud People... p. 258

⁴⁹ Ignacio Bernal, "Exploraciones en Coixtlahuaca. ." pp 6, 74

⁵⁰ Ronald Spores, "Postclassic Mixtec Kingdoms..., The Cloud People... p. 258

Tabla III

FASES DE LA MIXTECA ALTA, BAJA Y DE LA COSTA

1. Periodificación de Mesoamérica según Pablo Escalante.
2. Periodificación del Valle de Oaxaca según Alfonso Caso, Barbö Dahlgreen, Margarita Gaxiola y Linda Manzanilla.
3. Según Alfonso Caso y Kent Flannery.
4. Según Margarita Gaxiola.
5. Según Eulalia Guzmán.
6. Valle de Nochixtlán-Yanhuitlán, según Ronald Spores.
7. Según códigos interpretados por Alfonso Caso.
8. Según Kent Flannery y Joyce Marcus, invasión tolteca.
9. Valle de Nochixtlán-Yanhuitlán, fase Natividad, según Ronald Spores.
10. Valle de Tamazulapan, según Ronald Spores.
11. Valle de Coixtlahuaca, según Ignacio Bernal.
12. Valle de Teposcolula, según Ronald Spores.
13. Según excavaciones de Alfonso Caso y Ronald Spores.
14. Zonas postclásicas (?) sin excavar, según Ronald Spores.
15. (?) Sin excavar, según Ronald Spores.
16. (?) Sin excavar, según Ronald Spores.

mientras que de los otros sólo hay escasas noticias documentales. Apoala, según la mitología mixteca, fue el lugar de origen de los gobernantes mixtecos; Achiutla, el santuario más importante; y, Tilantongo, la residencia del más puro linaje real. Este último, 400 m abajo de Monte Negro, se halla sobre lo alto de la sierra, en una pequeña planicie donde se juntan el pueblo colonial y el centro urbano prehispánico de no más se 300 m².⁵¹

De las exploraciones arqueológicas se puede concluir que los sitios postclásicos de la Mixteca Alta se establecieron en los cerros, junto a los pequeños valles o inmersos en ellos debido a las mejores condiciones de vida que proporcionaban a sus habitantes. Por un lado, los valles eran cultivados, mientras las montañas que los rodeaban y en las que estaban los centros urbanos y ceremoniales tuvieron una función defensiva.

El aislamiento geográfico de los valles impidió que algún centro urbano tuviera supremacía sobre otros, aunque, como se ve, el pueblo más fuerte dominó a los que se agruparon en torno suyo. Esta característica de los sitios postclásicos de la Mixteca Alta ha dado lugar a que los especialistas den el nombre de señorío, reino o provincia, a la suma de cacicazgos —pueblos pequeños administrados por un cacique— que rodean al pueblo más fuerte, que a su vez es gobernado por un señor o rey, al que también puede darse el nombre de cacique, y que lleva en sus venas la sangre de los otros.⁵²

La conquista espiritual de la Mixteca Alta provocó el desplazamiento de los habitantes de los sitios prehispánicos a un terreno de menor elevación, salvo en el caso de Coixtlahuaca, donde, tal vez por la estrechez del valle, el poblado se trazó sobre las ruinas prehispánicas.

Consecuentemente, en los sitios postclásicos más importantes de la Mixteca Alta, los dominicos levantaron los conjuntos conventuales, edificios que responden a la gran

⁵¹ Ibidem, p. 259; Alfonso Caso, Exploraciones en Oaxaca, 5a y 6a. temporadas...

⁵² Barbro Dahlgren, op.cit., p. 71; Ronald Spores, The Mixtec Kings and their People, Norman, University of Oklahoma Press, 1967, pp 110-119. Ambos trabajos estudian exhaustivamente el fenómeno del cacicazgo en la Mixteca. Ver en este mismo estudio el pequeño apartado dedicado a este problema.

población indígena y a su fuerza de trabajo, así como a la riqueza agrícola que los europeos encontraron en los pequeños valles.

b) La historia documental

Si bien gracias a la arqueología se sabe que los sitios que enfoca mi estudio fueron postclásicos, las fuentes históricas sólo ofrecen información sobre algunos de ellos. De Yanhuatlán, Teposcolula, Coixtlahuaca y Tamazulapan son muy escasas las menciones, mientras que de Achiutla y sobre todo de Tilantongo son más abundantes, aunque no por eso más claras

c) Los orígenes legendarios

En las fuentes que se conservan, Apoala, Achiutla y Tilantongo, los sitios de las montañas, son los más antiguos. De ellos, entre mitos, parece surgir la vida de la Mixteca. En efecto, Antonio de los Reyes y Francisco de Burgoa cuentan que los mixtecos tenían muy arraigada la tradición de que en Apoala (Yuta-tinho, río de linajes), dos árboles que crecían a orillas del río engendraron la pareja que procrearía a la stirpe mixteca.⁵³

De los Reyes agrega que esta primera pareja tuvo cuatro hijos "... y se dividieron de tal suerte que se apoderaron de toda la Mixteca"⁵⁴. Uno de estos descendientes, el más emprendedor, llegó a Tilantongo armado con escudo, arco y flechas. Ahí, agobiado por el sol, creyó que el astro, dueño de esa tierra, le impedía su posesión y lo retaba con sus rayos candentes a arrebatarla. El guerrero se defendió de la agresión decidido a conquistar los territorios de su contrincante. El combate fue muy largo. Uno enviaba flechas; el otro, rayos. Al atardecer, el belicoso contendiente pudo presenciar su victoria: el sol, herido, bañaba con su sangre sus antiguos dominios y caía vencido. El triunfador hizo suyas las tierras de Tilantongo, "... para ser su señorío y magnífico reino, el más estimado y venerado entre los reyes de esta Mixteca, con tanta estimación, que para

⁵³ Antonio de los Reyes, op.cit., pp. 6-12; Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1, p. 274

⁵⁴ Antonio de los Reyes, op.cit., p. 7

calificarse de nobles, los caciques alegan tienen algún ramo de aquel tronco, de donde se extendió el lustre de todos los caciques, que se dividieron en todas las cuatro partes de la Mixteca Alta y Baja, de Oriente y Ocaso, Norte y Sur.⁵⁵

La leyenda anterior evidentemente tuvo la finalidad de legitimar el poder de los gobernantes de la Mixteca y en específico de Tilantongo. A la vez que hace referencia a un sitio ocupado con anterioridad y que sin duda es Monte Negro, el sitio preclásico excavado por Alfonso Caso. Pero, ¿qué fue de los tres hijos restantes? ¿Qué sitios levantaron? Las fuentes callan al respecto.

En la tradición perdida, Achiutla quizá fue fundada por alguno de los otros tres hermanos. Tal vez por el sacerdote-guerrero Dzahuindanda, de quien Burgoa vio la historia pintada en el muro de un palacio achiutleco

Dzahuindanda, según el cronista referido, "...gobernó los ejércitos de sus iglesias, y [...] para poner en campaña todos los soldados que quería, tenía una gran talega o saco, y se subía a aquel monte por virtud superior, y en unas colinas espaciosas, se ponía en medio, y haciendo oración a su dios, le pedía los soldados que quería, y sacudiendo la talega salían de ella ejércitos copiosísimos, con sus armas, y rodela, y en aquel país los disciplinaba, y teniéndolos bien instruidos en las milicias, marchaba con grande silencio a la provincia o reino que iba a conquistar..."⁵⁶

Antonio de los Reyes y Francisco de Burgoa de ninguna manera dieron crédito a las narraciones de los indios, que consideraron inverosímiles y "ridículas". Ambos trataron de dar una explicación racional sobre el origen de los mixtecos. Uno pensó que, en efecto, de Apoala salieron aguerridos combatientes que dominaron y "...fundaron los principales pueblos [?] de la Mixteca"⁵⁷; pero que éstos no fueron los primeros moradores, sino los gobernantes, los que dieron las leyes a los naturales, habitantes de la

⁵⁵ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, pp.369-371. Dice el cronista. "La victoria [...] es tan general en el blasón de los mixtecos, que en los escudos de sus armas pintan un capitán armado, de penacho de plumas, rodela, arco y saetas en las manos, y en su presencia el sol, poniéndose entre nubes pardas..."

⁵⁶ Ibidem, pp. 319-320

⁵⁷ Antonio de los Reyes, op.cit., pp. 7-8

región desde mucho tiempo atrás. Los antiguos pobladores eran los tay nuhu, los que habían "...salido del centro de la tierra [...] verdaderos mixtecos y señores de la lengua que ahora se habla".⁵⁸

Burgoa retoma a Torquemada para aclarar el origen de los mixtecos, mas no parece darse cuenta de que la versión del franciscano es también mítica. Según ésta, el anciano Iztac Mixcuatl, casado con Ilancueitl, procreó seis hijos que poblaron los primeros sitios del México prehispánico. Del quinto, Mixtécatl, "...vienen los mixtecos, habitantes de aquel gran reino, llamado Mixtecapan..."⁵⁹

Las leyendas que transcriben De los Reyes y Burgoa, en el fondo aluden al arribo de un pueblo conquistador que llegó a gobernar a los mixtecos primigenios. Los guerreros pudieron ser toltecas, pues Torquemada asienta: "Quetzalcóatl [. . .] se vino a Cholula, donde habitó muchos años con sus gentes; de las cuales, envió desde allá a las provincias de Huaxyacac a poblarla, y a toda esa Mixteca Baja y Alta..."⁶⁰

Según Dahlgren, hay elementos culturales semejantes entre los toltecas y mixtecos, quienes pudieron relacionarse poco antes de la fundación de Tula. El empleo de nombres personales y de dioses formados por un nombre calendárico sumado a otro; el culto a Quetzalcóatl; y, el sistema calendárico parecido al mexicano, pero con 12 años de diferencia, son algunas de esas similitudes.⁶¹

Tilantongo y Achiutla, por su topografía accidentada, fueron inexpugnables fortalezas naturales. Desde ahí, los señores emprendieron la conquista de la Mixteca y más tarde de la Zapoteca.

Tilantongo, hasta donde se han descifrado los pocos códices que se conservan, fue el centro político más importante "...el mayor señorío de estas mixtecas [...] desde

58 Ibidem, pp. 8-9

59 Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v 1, pp. 274-275, 370; Juan de Torquemada, Monarquía indiana, Intr. Miguel León Portilla, 3 vols., México, Porrúa, 1975, (Biblioteca Porrúa, 41), v 1, p. 32

60 Juan de Torquemada, op.cit., v. 1, p. 255

61 Barbro Dahlgren. op.cit., pp. 85-90

su antigüedad hasta que les amaneció la luz del Evangelio . »⁶² En efecto, los códices mixtecos, como indica Alfonso Caso, hablan de las dinastías y de las guerras de conquista de Tilantongo desde el año 692 d.C. hasta el de 1580 ⁶³

A partir de la historia de Tilantongo, Miguel León Portilla dividió en tres épocas la de la Mixteca, secuencia que me ha parecido muy útil en la relación de los acontecimientos hasta ahora sabidos.⁶⁴ No obstante, en mi apreciación difiero de los momentos históricos y de los siglos que él indica como límite de cada uno. A mi juicio, la primera etapa abarcaría desde la fundación de Tilantongo en el siglo VII d.C., hasta el fin de la I dinastía de ese sitio en el año 992 d.C. La otra incluiría los sucesos de los siglos X al XIII, en que la zona recibió fuertemente el impacto tolteca y dominó la II dinastía de Tilantongo. La última se caracterizaría por la búsqueda de nuevos territorios fuera de la Mixteca y la expansión a la Zapoteca, así como las guerras sostenidas contra los mexicas, quienes amenazaron con sojuzgarlos (s. XIII- XVI).

En la primera época aparecen dioses que se confunden con héroes, casan con mortales y tienen hijos gobernantes. Estos, por alianzas matrimoniales o por conquista, crean nuevas dinastías en sitios hasta ahora no identificados, como Río del bulto de Xipc, Piedra azul, Cerro blanco de pedernales, Montaña que escupe, Cerro del jade y el oro, Cerro de los quetzales, Cerro de la cueva de la cabeza, etcétera. Alfonso Caso creyó que dichos lugares pudieron ser los actuales Acatlán, Texupan, Coixtlahuaca, Teposcolula y Yolotepec, pero en realidad la hipótesis sigue sin comprobarse. Los únicos centros que el autor sí identificó y que se repiten continuamente en las

⁶² Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v 1, p. 275

⁶³ Alfonso Caso, Reyes y reinos de la Mixteca..., pp. 15-17, 24. Las dinastías son cuatro, la primera de 890 a 992, la segunda de 994 a 1341; la tercera de 1343 a 1409; y la última de 1409 a 1580. Según los códices Bodley y Zouche-Nuttall, la primera dinastía no empieza en 890 sino en 692. Caso considera un cambio de dinastía "cuando no es un heredero directo del señor anterior el que asume el poder".

⁶⁴ Miguel León Portilla, "Orígenes y florecimiento de los mixtecos", vol. 3 de Historia de México, pp. 122-125

genealogías son Cerro-Negro-Río (Tilantongo) y Río de la mano que empuña quetzales (Apoala)⁶⁵

d) La II dinastía de Tilantongo

Menos mítico es el segundo período, el cual también se origina con el legendario *Mixtécatl* o bien con los enviados de Quetzalcóatl.⁶⁶ Estas tradiciones tuvieron que ser posteriores al año 968 d.C., en que se llevó a cabo la fundación de Tula, y deben ser contemporáneas al establecimiento de la II dinastía de Tilantongo.

La II dinastía de Tilantongo, inaugurada por el señor 5 Lagarto “Tlachitonatiah” en el año 979 d.C., comprendió 12 reyes que llevaron en sus venas la sangre del fundador. Conforme a las referencias de Alfonso Caso, el señor 8 Venado “Garra de tigre” (1011-1063), hijo del segundo matrimonio de 5 Lagarto, fue un personaje de la mayor importancia en la Mixteca. Realizó infinidad de conquistas de pueblos hasta hoy no identificados; se casó con las viudas o las hijas de los antiguos señores para consolidar sus dominios y que sus hijos tuvieran derecho de gobernarlos; y, al menos durante su vida, logró la centralización del gobierno de la Mixteca en Tilantongo.⁶⁷

No hay datos precisos, pero parece ser que 8 Venado fue primero señor de Tututepec en la Mixteca de la Costa y luego de Tilantongo, donde antes de él gobernó su hermano 12 Movimiento “Tigre sangriento”.

Entre los años de 1040 y 1063, época del poderío de 8 Venado, hubo tres ciudades muy importantes fuera de sus dominios y con las cuales mantuvo buenas relaciones. Se trata de Cerro del Sol, Tula y Cráneo. La primera, dice Caso, seguramente estuvo en Puebla (¿Tehuacán o Teotitlán?); la otra, prosigue, tiene “por glifo un tapete de plumas [..] sobre el que aparece una planta de tule”, y es quizá Tula, la del estado de Hidalgo; de la última no da mayores referencias.

⁶⁵ Alfonso Caso, Reyes y reinos de la Mixteca..., pp. 49-68

⁶⁶ Juan de Torquemada, op cit., v. 1, pp. 32, 255

⁶⁷ Alfonso Caso, Reyes y reinos de la Mixteca..., pp.69-80

Con respecto a Tula, Caso hace ver que su rey 4 Tigre “Antifaz-barbudo” tenía querellas con 3 Lagarto, señor de la ciudad Monte que se abre-abeja-luna. Para terminar con los malos entendidos, el señor de Tula envió una embajada a 8 Venado para pedirle se enfrentara con su enemigo.

En el año 1045, 8 Venado, como rey de Tututepec, luchó, venció y aprehendió a 3 Lagarto. Lo condujo a Tula, donde 4 Tigre lo recibió. Al otro día, el sacerdote tolteca 8 Muerte “Cara de zopilote”, en señal de agradecimiento, hizo tecuhtli de Tilantongo a 8 Venado; es decir, caballero y señor de esas tierras. En la ceremonia, 8 Muerte perforó el septum de la nariz de 8 Venado, le colocó nariguera de turquesa y le dio algunas insignias: una lanza —quizá el cetro real— y una bandera con dibujo de estrellas.⁶⁸

Durante el gobierno de 8 Venado se unificaron los reinos de Tututepec y Tilantongo. El primero fue la capital de numerosos pueblos sujetos en la costa del Océano Pacífico, el otro, la metrópoli más importante de la Mixteca Alta. 8 Venado no sólo logró la incorporación de pueblos tributarios mixtecos, sino incluso amuzgos, chatinos y zapotecos. Dos de sus hijos, mujer y varón, iniciaron la II dinastía de Tezacoalco que, años más tarde, se unió a la III dinastía de Tilantongo. Todavía en el año de 1550, Felipe de Santiago o de Austria “Coyote palo en la mano” era señor de las dos ciudades.⁶⁹

En el año 1060, 8 Venado tomó a su última esposa, 11 Serpiente “Flor de tigre”, princesa tal vez de Yanhuitlán, que descendía de señores toltecas. Tres años después, en una emboscada, 8 Venado fue sacrificado en un lugar de nombre Cerro del brazo-Cacaxtli y llano de maguey, quizá Yanhuitlán. Con su muerte se desmembró su pequeño imperio. Sus hijos volvieron a la organización política de señoríos autónomos unidos por la sangre, pero sin estar bajo un solo dominio. Tilantongo, sin embargo, siguió

⁶⁸ Ibidem, pp. 79, 81

⁶⁹ Ibidem, pp.88-90

predominando en la Mixteca, al igual que Cerro del sol (¿en Puebla?) y Tula (¿en Hidalgo?), Cráneo desapareció completamente.⁷⁰

Otro personaje del cual se tienen noticias es 4 Viento “Serpiente de fuego” (n. 1040), hijo del primer rey de la I dinastía de las ciudades de El bulto del dios Xipe Totec y Pedernales, que León-Portilla identifica con Coixtlahuaca, aunque no existe documentación para afirmarlo.⁷¹

4 Viento fue acérrimo enemigo de 8 Venado y, muerto éste, pretendió que el rey de Tula, 4 Tigre, también lo ungiera tecuhtli, deseo que vio satisfecho. Con su nariguera de turquesa, 4 Viento regresó a su señorío Pedernales en el año 1070. A partir de este momento, el nuevo tecuhtli empezó una serie de guerras de conquista donde cayeron múltiples ciudades sin localizar. Consiguió casarse con una de las hijas de 8 Venado para lograr que sus herederos ascendieran al “trono” de Tilantongo. De hecho 4 Viento, al igual que 8 Venado, tuvo propósitos de unificación para la Mixteca.⁷²

Alfonso Caso menciona también las dinastías de las ciudades Montaña que escupe, que finalmente cayó en poder de Tilantongo, de Cerro de las flores (¿Yucuita?), y de Cerro de la máscara (¿Tlaxiaco o Chacaltongo?),⁷³ todas éstas sin identificar, pero con dinastías unidas entre sí y conectadas con la de Tilantongo.

Para Kent Flannery y Joyce Marcus, las dinastías mixtecas tuvieron ancestros toltecas por las grandes analogías que hay entre ambas. Estas, como ya lo dijo Dahlgren, son, entre algunas: *el calendario, los nombres calendáricos seguidos de otros, el culto a Quetzalcóatl y la ceremonia de la nariguera, investidura del mayor rango*. Así también, para dichos autores, las leyes mixtecas quizá fueron las mismas de la antigua Tula. Entre

70 Ibidem, pp.69-88

71 Miguel León-Portilla, "Orígenes y florecimiento de los mixtecos"... pp. 122-125

72 Alfonso Caso, Reyes y reinos...pp. 82-83

73 Ibidem, pp. 90-109

ellas estarían los sistemas de estratificación social, la línea directa de descendencia real y las del matrimonio.⁷⁴

Quetzalcóatl, conforme se ha dicho, fue el dios tribal de los mixtecos. En Achiutla se levantaba el santuario dedicado a él. En efecto, cuenta Burgoa que en el cerro más alto del sitio había un adoratorio donde se veneraba un ídolo, quizá de jadeíta, que los naturales llamaban “Corazón del pueblo”. “... era una esmeralda tan grande como un grueso pimientito de esta tierra, tenía labrado una avecita o pajarillo, con grandísimo primor, y de arriba abajo enroscada una culebrilla con el mismo arte, la piedra era transparente, que brillaba desde el fondo, donde parecía como la llama de una vela ardiendo...”⁷⁵

Era tan importante el santuario de Achiutla, que incluso ahí se educaba toda una casta sacerdotal. Los futuros ministros —de nombre tay saqui— debían ser célibes para poder comenzar su instrucción. Esta empezaba con un año de duras pruebas, en las cuales los “novicios” no podían ver mujeres ni probar carne ni bebidas fermentadas; velaban de noche y espantaban las alimañas que se introdujeran en el templo; ayudaban al sacerdote con los sacrificios; aseaban y guardaban todos los utensilios sagrados; aprendían oraciones y ceremonias, estudiaban el pasado y se ejercitaban en la ilustración de los acontecimientos de su pueblo en lienzos de papel de maguey, y, se iniciaban en la interpretación del oráculo dictado por el dios.⁷⁶

“Corazón del pueblo” tenía otro adoratorio en Yanhuatlán, atendido por un sacerdote dependiente del de Achiutla. A él se dirigían las mujeres y enfermos que no podían escalar las montañas del centro ceremonial de Achiutla.⁷⁷ La afluencia de devotos a este último no sólo era de mixtecos sino también de otros pueblos distantes

⁷⁴ Kent Flannery and Joyce Marcus, "Oaxaca and the Toltecs: A Postscript", Joyce Marcus, "A Synthesis of the Cultural Evolution of the Zapotec and Mixtec", The Cloud People..., pp. 214-215, 355-360

⁷⁵ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, pp. 318, 332

⁷⁶ Ibidem, p. 276; Alfonso Caso, "The Mixtec and Zapotec Cultures" Boletín de estudios oaxaqueños, Mexico City College A.C., august 19 de 1962

⁷⁷ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, p. 277

que acudían a él en busca de un favor o de un consejo del oráculo, "...en este pueblo era donde para todas sus resoluciones de paz y de guerras, tenían el oráculo de sus consultas..."⁷⁸ Incluso Moctezuma II, a la llegada de los españoles, envió cuantiosas ofrendas al dios de Achiutla con el anhelo de saber el futuro de su pueblo.⁷⁹ La respuesta fatal del fin del mundo indígena la comprobaron los sucesos posteriores

e) El cacicazgo

El cacicazgo de la Mixteca se ha estudiado profusamente.⁸⁰ Es desde luego un fenómeno que tiene que ver con la pureza de la sangre, con el linaje de los gobernantes, con una aristocracia tan elevada que, para mantenerla, sólo eran aceptados los matrimonios entre príncipes, así fueran hermanos. 8 Venado, al someter un lugar, se casaba con la viuda o con alguna de las hijas del señor que había muerto en la batalla. Se apoderaba del señorío y lograba para sus sucesores la posesión legal. Los múltiples matrimonios del héroe de la II dinastía de Tilantongo tuvieron la finalidad de que su descendencia poseyera el derecho hereditario de subir al trono:

8 Venado, casado con la viuda de 5 Perro "Cola de coyote", señor del lugar Tigre, engendró a la princesa 4 Muerte "Jade". Esta, más tarde, fue esposa de su hijo 4 Perro "Coyote manso", quienes iniciaron la II dinastía de Teozacoalco.⁸¹

8 Venado se casó con la medio hermana de 4 Viento. Este, con la hija de ambos. I Lagarto "Águila-juego de pelota", hermano de 4 Viento, se desposó también con dos de las hijas de 8 Venado y su medio hermana.⁸²

Los ejemplos anteriores dan testimonio de los cacicazgos o señoríos por consanguinidad practicados en la Mixteca. El linaje de Tilantongo, el máspreciado, se

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 276, 319

⁷⁹ José Antonio Gay, *Historia de Oaxaca*, Prol. Pedro Vázquez Colmenares, México, Porrúa, 1986, (*Sean Cuantos*,373) p. 58

⁸⁰ Barbro Dahlgren, *op.cit.* y Ronald Spores, *The Mixtec Kings...*

⁸¹ Alfonso Caso, *Reyes y reinos...*, pp. 76-77

⁸² *Ibidem*, p. 83

extendió así por la Mixteca Baja y de la Costa. Alfonso Caso transcribe un documento muy significativo al respecto

“La costumbre que en la sucesión del dicho cacicazgo se había tenido de tiempo inmemorial a aquella parte, había sido que no teniendo hijo ni hija el dicho cacique, que tenía facultad de poder elegir y nombrar cacique para el dicho pueblo y sus sujetos, la persona que le pareciese, con que fuese de los caciques y principales del dicho pueblo de Tilantongo, los cuales tenían aquel derecho por haber sido los fundadores de él y que habían dado principio a la población de él, y que de ellos habían procedido legítimamente, los caciques que habían sido del dicho pueblo y así se había usado e guardado y lo tenían los naturales muy entendido por sus pinturas antiguas y que la dicha costumbre se había guardado no embargante que el dicho cacique, poseedor del dicho cacicazgo, tuviese sobrinos y sobrinas y otros parientes propincuos, porque estos tales no eran llamados al dicho cacicazgo ni le sucedían en él, sino uno de sus hijos del cacique del dicho pueblo de Tilantongo, y así mismo había sido costumbre usada y guardada del dicho tiempo inmemorial a aquella parte, que si alguna persona, varón o mujer, de los que podían suceder en el dicho cacicazgo, tenían alguna bajeza de linaje, aunque fuese pequeña parte y poca diferencia de linaje, por la misma causa no habían sucedido en él.”⁸³

Entre los mixtecos, los caciques, los señores del más puro linaje real, se conocían con el nombre de yaa tnbu. De menor jerarquía, por no proceder en línea directa de la sangre del cacique, eran los tay tobo, parientes y sobrinos del primero. Los tay yucu eran los trabajadores al servicio de los reyes; y, los tay situndayu, tenían un pedazo de tierra que trabajaban para su señor ⁸⁴

Los cacicazgos de la Mixteca, conforme se vio en el apartado de Evidencias arqueológicas, tuvieron como sede de su gobierno centros urbanos autónomos con pueblos sujetos en torno suyo. Si bien los señores 8 Venado y 4 Viento pretendieron la

⁸³ Ibidem, pp. 97-98, apud., A.G.N., Tierras, vol. 24, exp. 6, año de 1569. Los subrayados son míos.

⁸⁴ Joyce Marcus and Kent Flannery, "The Postclassic Balkanization of Oaxaca", The Cloud People..., pp. 220-226

unificación de la Mixteca, con su muerte ésta se vino abajo y los señoríos siguieron siendo independientes, aunque, claro está, consanguíneos. Los cacicazgos se hallaban incomunicados por una topografía accidentada que no hizo posible la centralización del poder

Los españoles cambiaron el nombre *yaa tnbu* por el de rey, señor o cacique. Reconocieron el *status* de los jefes de la sociedad mixteca e incluso la distinción siguió presente con posterioridad a la conquista. En efecto, Alfonso Caso presenta una “Nómina de algunos caciques de la Mixteca y de regiones vecinas en documentos coloniales” desde el siglo XVI hasta principios del XIX. Según ésta, en el nuevo régimen un buen número de señores se mantuvieron en puestos gubernamentales, pero otros reclamaban sus derechos hereditarios.⁸⁵

f) Expansión y fin de los señoríos

Muy poco se sabe sobre la presencia de mixtecos en la Zapoteca, aunque el horizonte V de Monte Albán está estrechamente ligado con ellos. Caso planteó la hipótesis de que la llegada de mixtecos a esa zona se efectuó desde la época de 8 Venado “Garra de tigre”, lo cual es muy posible dados los anhelos expansionistas del guerrero de la II dinastía de Tilantongo. Si así hubiera sido, es probable que la penetración se llevara a cabo mediante guerras y luego, concluidas éstas, el conquistador, para legalizar su dominio, desposara a la viuda o hijas del antiguo señor de Monte Albán.

El valle de Oaxaca seguramente atrajo a los mixtecos en la medida de la mayor producción agrícola que éste ofrecía y cuya diferencia era notable en relación con la montañosa Mixteca. Asimismo, la extensa llanura les daba la posibilidad expansionista que era imposible lograr en las diminutas planicies de la Mixteca.

Parece ser que a una primera penetración belicosa sobrevivieron otras por alianzas matrimoniales. Los príncipes mixtecos, casados con sus homólogos zapotecos, llegaron al valle de Oaxaca acompañados de sus servidores, sacerdotes, artesanos y hasta

⁸⁵ Alfonso Caso, *Reyes y reinos...*, Apéndice IV

tay situndayu.⁸⁶ Los continuos matrimonios reales, así como el constante arribo de los séquitos de los señores de las montañas provocaron una numerosa población mixteca en la Zapoteca, sobre todo en Monte Albán, Etlá, Yagul, Mitla, Tlacolula, Zaachila y Cuilapan.

Los zapotecos de Cuilapan, según refiere Francisco de Burgoa, trataron de sublevarse al dominio de los mixtecos, ya que éstos poseían las tierras más ricas y querían recuperarlas. Empero, el levantamiento fracasó y encendió el ánimo de los mixtecos, quienes se lanzaron a la conquista de más pueblos del valle.⁸⁷

Si bien por un lado en la última fase de Monte Albán los mixtecos se expandieron por el valle de Oaxaca, por otro, en el siglo anterior a la llegada de los europeos, los mexicas dilataron sus dominios que, por supuesto, afectaron los de los mixtecos y zapotecos, que no pocas veces se aliaron para hacerles frente.

Coixtlahuaca fue el primer pueblo de la Mixteca Alta que sucumbió ante el poderío mexica. Moctezuma I (1440-1469) se adueñó del sitio en el año de 1458. Los mixtecos tomaron entonces la guarnición azteca que se hallaba en Tlaxiaco, pero los mexicas, más poderosos, amenazaron con la destrucción total de Coixtlahuaca. Sus habitantes, temerosos, dieron muerte a su líder y se sometieron a sus contrincantes.⁸⁸

Durante el gobierno de Moctezuma Ilhuicamina también cayeron Teposcolula y Yanhuítlán, aunque éste último se reveló varias veces durante los mandatos de Tizoc (1481-1486) y Moctezuma II (1502-1520).⁸⁹

Axayácatl (1469-1481), sucesor de Moctezuma I, llevó su proyecto de expansión a la Mixteca de la Costa, es decir, se adueñó de Tututepec. También hizo suya la región zapoteca, donde llegó hasta Tehuantepec.⁹⁰

⁸⁶ Joyce Marcus and Kent V. Flannery, "The Postclassic Balkanization ." The Cloud People... pp. 221-222

⁸⁷ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v.1, pp. 394-395

⁸⁸ Barbro Dahlgren, op.cit., pp. 74-80; Joyce Marcus, "Aztec Military Campaigns against the Zapotecs. The Documentary Evidence", The Cloud People... pp. 314-318

⁸⁹ ibidem

El rey Ahuitzotl (1486-1502) sofocó las revueltas de los pueblos mixtecos y zapotecos ya conquistados por sus antecesores y que se negaban a pagar tributo, pero sobre todo se dio a la tarea de dominar sitios de la Zapoteca, más fáciles de doblegar que los pueblos de los accidentados territorios de la Mixteca. No obstante, las guerras expansionistas emprendidas por él fueron difíciles de ganar, puesto que para resistir los embates los mixtecos y zapotecos se aliaron en su contra. Al respecto cabe recordar las contiendas de Huitzío (1486) y Guiengola (1495), en las cuales los zapotecos tuvieron como refuerzos a los mixtecos de Achiutla. En la de Huitzío, los mixtecos-zapotecos no dejaban pasar el armamento mexica que iba rumbo a Tehuantepec; pero después de cruenta lucha y del establecimiento de la plaza militar azteca de Huaxyacac —en la nariz de los guajes—, los invasores pudieron pasar.

Por lo que respecta al enfrentamiento de Guiengola, en las montañas cercanas a Tehuantepec, hay que decir que los contrincantes, después de sitiarse mutuamente durante siete meses, decidieron poner fin a las querellas mediante una alianza matrimonial entre Cocijoeza, señor zapoteca de Zaachila, y Coyolicatzin, hija de Ahuitzotl. Los mixtecos por su parte recibieron como “pago” una gran extensión de tierra infértil cercana a Tehuantepec, que ellos mismos denominaron “Mixtequilla” y con la cual nunca estuvieron conformes. Hecho este último que provocó nuevos enfrentamientos entre los mixtecos de Achiutla y los zapotecos de Zaachila.⁹¹

Mientras se desarrollaban las disputas entre mixtecos y zapotecos, Moctezuma Xocoyotzin prosiguió la ocupación del sur. A su paso arrasó con infinidad de establecimientos. En la Mixteca Alta, algunos de ellos fueron reconquistados y otros vencidos por única vez. Tal es el caso de Tlaxiaco, Achiutla, Sosola, Nochixtlán, Yanhuitlán, Texupan, Coixtlahuaca y Xaltepec.⁹²

90 Ibidem

91 Ibidem

92 Ibidem

Las fuentes no mencionan la conquista de Tilantongo ni de Tamazulapan, quizá porque los mexicas tuvieron que enfrentar a los conquistadores españoles antes de apoderarse completamente de la región.

3. La Mixteca Alta en el siglo XVI

a) La conquista militar

Si bien los mexicas no habían concluido la conquista de la Mixteca en el momento del arribo de los españoles, éstos, antes de iniciar las guerras contra los primeros, habían emprendido expediciones a aquellas tierras en busca de minas de oro. En efecto, Hernán Cortés, en su Segunda Carta de Relación de octubre de 1520, narra la forma en que Moctezuma II envió a dos de sus servidores a mostrar a los europeos los lugares de donde extraían el metal. En el trayecto a uno de esos sitios, según contaron los subalternos de Cortés, pasaron por "...muy hermosa tierra y de muchas villas y ciudades, y de tales y tan buenos edificios, que dicen que en España no podían ser mejores [Vieron] una casa de aposentamiento y fortaleza que es mayor y más fuerte y más bien edificada que el castillo de Burgos; y la gente de una de estas provincias, que se llama Tamazulapa, era más vestida que estrora habemos visto ..."⁹³

En la misma Segunda Carta de Relación, el autor menciona que durante su estancia en Izúcar, fueron a ofrecérsele como vasallos ocho pueblos de la provincia de Oaxaca, uno de los cuales era Tamazulapan, donde había "... muy grandes poblaciones y casas muy bien obradas, de mejor cantería que en ninguna de estas partes se había visto..."⁹⁴

Entre los ocho pueblos de la provincia de Oaxaca que se rindieron a los españoles aún antes de combatir se encontraban Zaachila y Tehuantepec, pues sus

⁹³ Hernán Cortés, Cartas de relación de la conquista de México, México, Espasa Calpe Mexicana, 1992, (Austral, 547), p. 62

⁹⁴ Ibidem, pp. 107-108

señores Cocijoeza y Cosijopii pensaron que no podrían enfrentarse a los protegidos de las divinidades.⁹⁵

No se sabe cuáles fueron los otros cinco pueblos que se entregaron antes de recibir la menor intimidación, pero lo cierto es que no todos los mixtecos ni zapotecos se vencieron sin luchar. Los de Cuilapan, Chichicapan y Huaxyacac, así como los de Achiutla, Tilantongo y Tututepec hostilizaron a los españoles y a los indígenas aliados de éstos. Francisco de Orozco, a la sazón teniente de la villa de Segura de la Frontera (Tepeaca), intentó sofocar las insurrecciones pero fue vencido.

Después de la caída de México-Tenochtitlán, Orozco visitó a Cortés en Coyoacán, donde le expuso la necesidad de enviar tropas a Oaxaca, tanto para vengarse de la derrota como para que estuviese libre el camino que se dirigía a la Mar del Sur. Cortés reforzó las tropas de Orozco con “doce de caballo y ochenta españoles” que partieron de Coyoacán el 30 de octubre de 1521. En el trayecto a Oaxaca hubo varios enfrentamientos en los cuales los europeos y sus aliados vencieron a los mixtecos.⁹⁶ Empero, los de Achiutla y Tututepec no fueron derrotados, mantenían sus ejércitos en Monte Albán y Tehuantepec sucesivamente. Mas el fracaso de los primeros no se hizo esperar: el cacique y los sacerdotes intérpretes del oráculo de Achiutla destruyeron sus propias tropas en el momento que las obligaron a capitular en obediencia a su dios “Corazón del pueblo”, quien les había declarado su perdición y servidumbre a los extranjeros.⁹⁷

Francisco de Orozco escribió a Cortés que la conquista de la provincia de Oaxaca, con excepción de Tututepec, estaba concluida y esperaba sus instrucciones. Cortés le ordenó que “los ochenta hombres y diez de caballo que tenía los diese a Pedro de Alvarado, al cual enviaba a conquistar la provincia de Tututepeque”,⁹⁸ puesto que

⁹⁵ José Antonio Gay, *op.cit.*, pp. 128-129

⁹⁶ Hernán Cortés, *op.cit.*, “Tercera carta de relación despachada el 15 de mayo de 1522”, pp. 183-184

⁹⁷ José Antonio Gay, *op.cit.*, pp. 138-139

⁹⁸ Hernán Cortés, *op.cit.*, “Tercera Carta de Relación despachada el 15 de mayo de 1522”, pp. 188-189

hacia mucho daño a sus aliados de Tehuantepec. En efecto, el 4 de marzo de 1522 Alvarado entró triunfador a Tututepec, apresó al cacique y su heredero para después asesinarlos y apoderarse de la "tierra muy rica de oro de minas".⁹⁹

Cortés concedió el señorío de Tututepec a Alvarado el 24 de agosto de 1522, le ordenó que lo poblara y repartiera a los naturales de ese sitio, así como a los de Oaxaca, Coatlán, Coixtlahuaca y Tlaxiaco entre los vecinos españoles de la nueva villa. No obstante, el lugar no tuvo todas las riquezas que esperaban los subalternos de Alvarado, se rebelaron contra él, muchos murieron en el encuentro y finalmente lo despoblaron.¹⁰⁰

Las insurrecciones mixtecas de Sosola y Tututepec fueron frecuentes por el año de 1524.¹⁰¹ Incluso don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl cuenta que "a cinco de febrero del año de veinte y cuatro tornaron enviar otra armada sobre los de Mixtecapán y Tzapotecapán que se habían tornado a rebelar y hacían mucho mal a sus circunvecinos porque eran amigos de españoles, y así envió Cortés a Rodrigo Rangel, que es el mismo que fue la primera vez, con ciento cincuenta españoles y veinte mil hombres de guerra en su compañía, y un hermano suyo por general, y de camino se juntaron con los de Tlaxcalán que enviaban otros cinco mil hombres en su favor, y llegados a esta provincia les requirieron con la paz, una y muchas veces, y viendo que no querían dar, les hicieron la guerra y mataron y prendieron a muchos de ellos, los cuales fueron vendidos por esclavos como a los demás, y después de sujetos, se tornaron a México cargados de despojos, y los españoles con mucho oro, como es tierra rica..."¹⁰²

Al parecer los levantamientos indígenas prosiguieron hasta 1527, pues Cortés tuvo que enfrentarse con los mixtecos de Sosola cuando se dirigía a Tehuantepec.¹⁰³

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Ibidem, "Cuarta Carta de Relación despachada el 15 de octubre de 1524", pp. 195-196

¹⁰¹ Ibidem, pp. 215-216

¹⁰² Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Decimatercia relación de la venida de los españoles y principio de la ley evangélica, México, PROMEXA, 1991, (Clásicos de la Literatura Mexicana), p. 619

¹⁰³ José Antonio Gay, op.cit., p. 155

b) Las encomiendas y corregimientos. Su producción

“...la posesión más fértil, el valle más abundoso, la región más fecunda, y la tierra más deliciosa de Yangüitlán...”¹⁰⁴ fue encomienda de Francisco de las Casas a partir del 3 de diciembre de 1523. Cortés se la otorgó por ser su primo político, pero también como recompensa por haberle traído las instrucciones reales en que se le concedía el gobierno de México. De las Casas disfrutó poco tiempo de su posesión, ya que al año siguiente Cortés lo envió a Honduras en persecución de Cristóbal de Olid que lo había desconocido en el mando.¹⁰⁵

De las Casas no regresó a su encomienda y fue desposeído de ella por los oidores Matienzo y Delgadillo en el año de 1529 Parece que éstos la otorgaron a Diego de Porras y que en el año de 1531 pasó a manos de la corona bajo la administración del corregidor Miguel Díaz de Aux. En 1536 la encomienda se reasignó nuevamente a De las Casas ¹⁰⁶ Una década después Francisco murió y su hijo Gonzalo le sucedió en la encomienda. Este último aún vivía en Yanhuatlán en el año de 1580 y en Trujillo, España, en el de 1586. Otro Francisco de las Casas, nieto del primero, recibió en herencia la encomienda en 1591 y todavía era de su propiedad en 1622 ¹⁰⁷

Desde el año de 1523 en que Cortés tuvo el cargo de capitán general y gobernador de Nueva España, otorgó y tomó para sí las mejores tierras. Si bien Tututepec, Pochutla, Tonameca y Teposcolula las había encomendado a Pedro de Alvarado, luego, éstas pasaron a su poder; más tarde las legó a Gonzalo de Salazar, y, por último, a Tristán de Arellano.¹⁰⁸ Sin embargo, entre los años de 1527 y 1528 la

¹⁰⁴ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v.1, p. 286

¹⁰⁵ Ibidem, pp 290-291; José Antonio Gay, op.cit., p. 146; y, Códice de Yanhuatlán, ed en facsímile y con un estudio preliminar por Wigberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Museo Nacional), 1940, p. 13. Últimamente se volvió a publicar el códice con un estudio preliminar de María Teresa Sepúlveda y Herrera, México, INAH/Universidad de Puebla, 1994. Para los fines de esta investigación se prefirió usar la versión de Jiménez Moreno que es la que se cita en esta tesis.

¹⁰⁶ Códice de Yanhuatlán, p. 13; José Antonio Gay, op.cit., pp. 204-205

¹⁰⁷ Códice de Yanhuatlán..., pp. 14-15

¹⁰⁸ José Antonio Gay, op.cit., p. 149, apud., Documentos inéditos de Indias, t. 27, p. 228

Audiencia volvió a repartir esos pueblos para inhabilitar las disposiciones de Cortés. Así, Teposcolula la encomendó a Juan Peláez de Berrio, alcalde mayor de Antequera, quien disfrutó de ella hasta marzo de 1531, en que la corona se la confiscó.¹⁰⁹

La encomienda de Coixtlahuaca, dividida en dos, tuvo como dueños a Francisco Verdugo y Pedro Díaz de Sotomayor, pasó a la corona en 1534, pero regresó a los primeros poseedores años después. En la siguiente década los encomenderos murieron y legaron sus posesiones a sus vástagos. La de Verdugo la heredó su hija Francisca y su esposo Alonso de Bazán, que a su vez la cedieron a su primogénito Andrés de Bazán en el año de 1564. Al fallecer éste en 1569, su parte fue de don Luis de Velasco, para después, entre 1569 y 1570, integrarse a los bienes del rey. Un año más tarde Antonio Velázquez de Bazán recobró su heredad y la seguía poseyendo en el año de 1597. La otra mitad de la encomienda de Coixtlahuaca la heredó Gaspar de Sotomayor, quien la cedió a su hijo, muerto en 1579, año en el cual pasó a las arcas reales.¹¹⁰

También hacia el año de 1523 Cortés encomendó el otrora centro ceremonial de Achiutla, junto con otros ocho pueblos, al conquistador Francisco Maldonado. Isabel de Rojas, su esposa, al enviudar, contrajo matrimonio con el antiguo encomendero de Teposcolula, Tristán de Luna y Arellano, en el año de 1548, y con ello la encomienda fue posesión de ambos. Su hijo Carlos la heredó en 1573 y aún la explotaba en 1597.¹¹¹

Según Peter Gerhard la encomienda de Tamazulapan fue de Juan Suárez o Xuárez y luego, a fines de 1550, de su hijo Luis Suárez o Xuárez de Peralta, quien aún la poseía en el año de 1597.¹¹² Del mismo modo, la encomienda de Tilantongo era de la corona en 1536, pero por el año de 1543 se asignó a Luis Guzmán Saavedra, quien la

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 168; y, Peter Gerhard, *Geografía histórica de Nueva España, 1519-1821*, trad. Stella Mastrangelo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 294

¹¹⁰ Peter Gerhard, *Geografía histórica...*, p. 294, *apud.*, AGN, *General de parte*, II, fol. 48v

¹¹¹ *Ibidem*, *apud.*, AGI, *Justicia*, 113

¹¹² *Ibidem*, p. 294

heredó a su primogénito Alonso Saavedra de Estrada y Guzmán. La posesión regresó a la corona en 1566.¹¹³

Conforme se observa, las encomiendas de Achiutla y Tamazulapan jamás fueron administradas por enviados del rey. Sólo las de Yanhuitlán y Teposcolula en el año de 1531, Coixtlahuaca en el de 1534 y Tilantongo en el de 1536, pasaron a ser posesiones reales, a las cuales se mandó corregidor para su administración. Teposcolula no volvió a encomendarse a ningún conquistador, Tilantongo se otorgó por primera vez a uno en 1543, pero Yanhuitlán y Coixtlahuaca, antes de la promulgación de las Leyes Nuevas de 1542, se devolvieron a sus primeros encomenderos, que seguramente, junto con el encomendero de Tilantongo, obtuvieron la licencia de que sus dominios se mantuvieran hasta la segunda generación y en el caso de Yanhuitlán hasta la tercera. Los encomenderos de Tilantongo y Coixtlahuaca batallaron para conseguir las autorizaciones de heredar sus posesiones a sus hijos, los nietos de los conquistadores, ya que entre los años de 1566 y 1570 nuevamente sus tierras fueron incautadas por el rey. Sólo Antonio Velázquez de Bazán, encomendero de una mitad de Coixtlahuaca, recuperó sus bienes, el hijo de Gaspar de Sotomayor, dueño de la otra parte, perdió sus riquezas ante la corona, y, Tilantongo no se devolvió jamás al nieto de Luis Guzmán Saavedra.¹¹⁴

En las encomiendas y corregimientos de la Mixteca Alta se introdujo trigo, ganado menor y la morera, que se agregaron a la cría local de la grana cochinilla durante el siglo XVI. En efecto, la grana cochinilla era un producto mixteco que se cultivaba sobre todo en Achiutla, pueblo que surtió este pigmento no sólo en el siglo XVI sino incluso durante toda la época colonial. En cuanto a la morera, Dávila Padilla cuenta que fray Domingo de Santa María no sólo fue uno de los primeros evangelizadores de Yanhuitlán, sino incluso quien enseñó a los mixtecos el cultivo de la seda, así como la

¹¹³ *ibidem*, p. 207

¹¹⁴ Las Leyes Nuevas de 1542 negaban que la encomienda fuera perpetua y por lo mismo que se heredara a los hijos y nietos de los conquistadores. El caso de la encomienda de Coixtlahuaca puede verse con mayor detenimiento en María Magdalena Vences Vidal, La obra de los dominicos en el conjunto urbano y conventual de Coixtlahuaca, Oaxaca (Mixteca Alta) siglo XVI, pp. 88-91

crianza de ganado menor¹¹⁵ —cabras y ovejas— que podía escalar fácilmente el terreno escabroso y nutrirse con los pastos vírgenes de las montañas. La enseñanza pudo ocurrir entre los años de 1541 y 1544 en que el fraile estuvo en Teposcolula; en Yanhuitlán no creo que haya enseñado nada, porque siempre tuvo problemas con los indios y el encomendero, sobre todo entre 1538 y 1541.

La sericultura si bien fue una forma de obtener ingresos para los indios, lo fue también para los encomenderos, pues hasta el de Yanhuitlán, Gonzalo de las Casas, escribió sus experiencias en el cultivo de la morera en un libro que denominó Arte para criar seda en la Nueva España.¹¹⁶

Burgoa indica que los achitectos plantaron hasta dos leguas de moreras¹¹⁷. Incluso Zumárraga tuvo la visión de que esta industria se desarrollara a lo sumo para lo cual pidió el envío de moros que enseñaran a los indios el cultivo y beneficio de la seda, mas éstos nunca llegaron.¹¹⁸

El cultivo de la morera llegó a ser tan grande que los indios pagaban tributos con esta mercancía. Hacia el año de 1542, por ejemplo, se recogieron más de nueve mil libras de seda en la diócesis de Oaxaca.¹¹⁹

Según Burgoa, la seda y la grana produjeron la riqueza de la Mixteca Alta al menos durante “los primeros cincuenta años” (¿1570?), porque la codicia de los encomenderos provocó que demandaran tanta a los indígenas tributarios, que éstos no se dieron abasto, la cosechaban sin dejarla madurar, hasta que los morales quedaron vacíos,

115 Agustín Dávila Padilla, Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, 3a. ed., pról., Agustín Millares Carlo, México, Academia Literaria, 1965, p. 172

116 José Antonio Gay, op.cit., p. 205

117 Francisco de Burgoa, Geográfica descripción . v. 1, p. 130

118 Robert Ricard, La conquista espiritual de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 243

119 Ibidem, apud , Relación descriptiva del valle de Oaxaca, p. 256

se secaron y por consecuencia escasearon estos bienes.¹²⁰ El tiro de gracia para el cultivo de la seda mixteca fue la llegada de seda china, de menor calidad, pero más barata.¹²¹

A la falta de producción de seda en la Mixteca Alta se sumó la escasez de mano de obra. En efecto, es de todos conocida la mortandad indígena que se sufrió a fines del siglo XVI a causa de las epidemias que asolaron a Nueva España entre 1576-1581 y 1591-1593. Sherburne F Cook y Woodrow Borah señalan que en el año de 1520 la población de la Mixteca Alta era siete veces mayor a la de 1570, año en el cual se contaban aproximadamente 26500 indígenas tributarios, número que se redujo a 14100 al finalizar el siglo XVI.¹²²

Para María de los Angeles Romero Frizzi, desde el año de 1575, la ganadería y el trigo que se cultivaba en los pequeños valles de la Mixteca Alta fueron suplantando la producción de seda y grana, aunque estas últimas no desaparecieron completamente en la época colonial. La sericultura necesitaba de una enorme mano de obra que no era necesaria en el pastoreo de ovejas y cabras. De hecho, según ella, "el cambio de la producción serícola por la ganadera, está íntimamente vinculado al problema de la población".¹²³

Así, a una gran población de entre 200 y 250 mil indígenas que habitaban la Mixteca Alta hasta antes de los años setenta correspondió una enorme producción de seda que hizo la riqueza de los indios. Más tarde, a una precaria población concernió otra forma de producción, la de ganado menor cuya proliferación favoreció también el enriquecimiento de las comunidades, sobre todo de Coixtlahuaca, Teposcolula y Yanhuitlán que incluso se consideraron las más ricas de la Mixteca Alta durante el siglo

¹²⁰ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., vol. 1, pp. 286-287 y 321; Palestra historial..., México, Porrúa, 1989, (Biblioteca Porrúa, 94), p. 585

¹²¹ Robert Ricard, op. cit., p. 244

¹²² Sherburne F. Cook and Woodrow Borah, The Population of the Mixteca Alta..., pp. 22-28

¹²³ María de los Angeles Romero Frizzi, Economía y vida de los españoles en la Mixteca Alta..., pp. 98-99

XVI ¹²⁴ No obstante, el continuo pastoreo provocó la sobreexplotación de los pastos que en lo futuro conduciría a la erosión de los suelos, conforme se aprecian en nuestros días.

¹²⁴ Ibidem, pp. 78-100

CAPÍTULO DOS

LA EVANGELIZACIÓN Y LOS EDIFICIOS DOMINICOS DE LA MIXTECA ALTA

1. Antecedentes

Ya en otro estudio he mencionado los pormenores del establecimiento de los dominicos en Nueva España.¹²⁵ Ahora mi atención se centra en la catequización de la Mixteca Alta y sobre todo de los sitios que son objeto de este trabajo. Cabe recordar, sin embargo, que en el año de 1529, fray Domingo de Betanzos, y luego fray Gonzalo Lucero y fray Bernardino de Tapia¹²⁶ abandonaron la ciudad de México para dirigirse uno a Guatemala, y los otros a Antequera, cuyo camino atravesaba la Mixteca. Más tarde, en el

¹²⁵ Alejandra González Leyva, La devoción del Rosario en Nueva España..., pp. 15-50

¹²⁶ *Hay una gran polémica en torno a las personalidades de fray Bernardino de Tapia y fray Bernardino de Minaya. Por un lado, Burgoa dice que Bernardino de Minaya acompañó a fray Gonzalo Lucero en su viaje a Oaxaca del año de 1529. Juan José de la Cruz y Moya lo desmiente afirmando que el acompañante de Lucero fue Tapia no Minaya. El primero, según Cruz y Moya, profesó en México en el año de 1527; el otro hizo lo mismo en Salamanca y arribó a México en 1531. Ese mismo año Minaya fue a Perú con fray Bartolomé de las Casas y fray Pedro de Santa María o Angulo. Minaya regresó en 1533 para hacerse cargo del convento de México. Cruz y Moya y Juan Bautista Méndez coinciden al referir que en el capítulo provincial del año de 1535 Minaya fue definidor y Tapia se asignó como residente de la casa de Oaxaca, cuyo vicario fue Tomás de San Juan. Mientras Tapia se destinaba a la vicaría de Oaxaca, Gonzalo Lucero partió a la nación mixteca, y Minaya con otro compañero, a la Zapoteca, lo cual quiere decir que en el año de 1529 Lucero viajó con Tapia y en el de 1535 con Minaya. En la misión de 1535, Minaya y Lucero pasaron por Tlaxcala y pidieron algunos intérpretes a fray Martín de Valencia. Este les encomendó unos niños que fueron muertos por revelar los escondites de los ídolos de sus padres. Los delatores se conocen como "los niños mártires de Tlaxcala" En el año de 1536, Minaya se encontraba en la Zapoteca y un año más tarde, en 1537, se hallaba en Roma defendiendo la racionalidad de los indios. Cfr. Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, pp. 44-52; Juan José de la Cruz y Moya, Historia de la santa y apostólica provincia de Santiago de predicadores de México en la Nueva España, Intr., e índices de Gabriel Saldívar, México, Manuel Porrúa, 1955, v. 1, pp. 155-156, 224, 241; v. 2, pp. 30-34, 48, 68; Juan Bautista Méndez, Crónica de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores (1521-1564), Trans. Justo Alberto Fernández F., México, Porrúa, 1993, (Biblioteca Porrúa, 110), pp. 50-51, 69*

año de 1535, Lucero hizo el mismo recorrido pero al lado de fray Bernardino de Minaya y otro predicador.¹²⁷ Estos fueron los primeros contactos de los dominicos con la zona.

Por otro lado hay que mencionar que la provincia de Santiago de Predicadores de México, fundada como tal a través de la bula Pastoralis Officij del 11 de julio de 1532, tuvo su primer capítulo provincial el 24 de agosto de 1535. Fue en él donde al parecer los dominicos decidieron dividir la provincia en tres regiones que los cronistas denominaron “naciones” y que se caracterizaron por la lengua que predominaba en cada una de ellas. De esta forma los frailes tuvieron a su cargo la evangelización de las naciones mexicana, mixteca y zapoteca.

La provincia de Santiago estuvo compuesta por conventos o prioratos dirigidos por un prior o superior. Este era elegido por los religiosos del convento cada tres años. Las casas o vicarías, por su reducido número de frailes, no podían elegir al superior sino que éste les era impuesto por el provincial y recibía el nombre de vicario.¹²⁸

Asimismo, la provincia de Santiago tuvo capítulos provinciales electivos cada tres años, con un capítulo intermedio a los dos del electivo. En el electivo se elegía el provincial que gobernaría el territorio durante tres años¹²⁹ y tanto en éste como en el intermedio se admitía el establecimiento de conventos y vicarías, se elegían priores y designaban vicarios, se discutían y unificaban los métodos misioneros para emprender la evangelización y, finalmente, se resolvía cuanto problema hubiera en las casas y prioratos de la provincia. Las resoluciones y acuerdos a que llegaba el capítulo se plasmaban en las actas capitulares, documentos importantísimos para saber los años de aceptación de los recintos y los nombres de los evangelizadores, entre otros muchos datos.

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Daniel Ulloa, Los predicadores divididos. (Los dominicos en Nueva España. Siglo XVI), México, El Colegio de México, 1977, pp. 22-23

¹²⁹ Alonso Franco, Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México, orden de predicadores en la Nueva España, año de 1645, México, Imprenta del Museo Nacional, 1900, pp. 523-524

Los cronistas de la provincia de Santiago revisaron las actas capitulares; sin embargo, entre uno y otro hay diferencias en cuanto a los años de aceptación o de advocación de un recinto, los nombres de los sacerdotes, etc. Estas divergencias quizá ocurrieron porque no tuvieron a la mano todas las actas y pretendieron saldar la carencia con invenciones propias de la época. Entre los cronistas más meticolosos en la revisión de las actas capitulares se halla fray Juan Bautista Méndez, cuyo trabajo recorre desde el capítulo del año de 1535 hasta el de 1564. Robert James Mullen es otro de los revisores contemporáneos que tuvo en sus manos las actas de los años de 1540 a 1591 en que hubo 31 capítulos, 15 electivos y los otros intermedios.¹³⁰

En la nación mixteca, de la que me ocupo, hubo varias fundaciones dominicas dentro de las subregiones alta y baja. En la primera los frailes tuvieron once establecimientos, a diferencia de la otra que contó únicamente con siete. (Fig. 2)

Los siete establecimientos de la Mixteca Baja fueron la Asunción de Nuestra Señora de Chila y Santo Domingo de Tonalá del año de 1556; la Natividad de Nuestra Señora de Tecomaxtlahuaca del de 1558; San Pedro y San Pablo de Tequixtepec del de 1576; San Juan Bautista de Huajuapán del de 1578; Santiago Apóstol de Juxtlahuaca del de 1580; y, San Juan Bautista de Igualtepec cuyo año de fundación no menciona ninguna fuente.

En la Mixteca Alta se fundaron formalmente los recintos de Santo Domingo de Yanhuitlán y San Pedro y San Pablo de Teposcolula entre los años de 1538 y 1541; San Juan Bautista de Coixtlahuaca en el de 1544; la Asunción de Nuestra Señora de Tlaxiaco en el de 1548; San Miguel Achiutla y la Natividad de Nuestra Señora de Tamazulapan en el de 1558; Santiago Apóstol de Tilantongo y de Texupán en el de 1572; la Asunción de Nuestra Señora de Nochixtlán y Santa María Magdalena Xaltepec en el de 1578; y, por último, la Natividad de Nuestra Señora de las Almoloyas en el de 1587.¹³¹

¹³⁰ Robert James Mullen, Dominican Architecture in Sixteenth-century Oaxaca. Phoenix, Arizona, Center for Latin American Studies and Friend of Mexican Art, 1975, pp. 21-56, 233 véase tabla

¹³¹ Alejandra González Leyva, op.cit., pp. 15-50

Los múltiples establecimientos de las naciones mexicana, mixteca y zapoteca provocaron que la provincia de Santiago se dividiera para su mejor administración. Así nació la provincia de San Hipólito Mártir de Oaxaca en el año de 1592. Con esta partición la zona más afectada en cuanto a la distribución de los conventos fue precisamente la Mixteca. Nueve recintos quedaron dependientes de la provincia de Santiago y otros tantos de la de San Hipólito. Teposcolula, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Texupán, Tonalá, Chila, Tequixtepec, Huajuapán e Igualtepec permanecieron bajo el gobierno de la provincia de Santiago, mientras Yanhuítlán, Tlaxiaco, Achiutla, Tilantongo, Nochixtlán, Xaltepec, Almoloyas, Tecomaxtlahuaca y Juxtahuaca pasaron a depender de la segunda.¹³²

Hay que mencionar también que el papa Paulo III fundó el obispado de Oaxaca el 21 de junio de 1535 a través de la bula Illuis Fulciti Praesidio. Su primer obispo fue fray Francisco Jiménez, religioso franciscano que murió antes de ser consagrado. Entonces se nombró obispo a don Juan López de Zárate (1535-1554). Al morir éste, la cátedra episcopal permaneció vacía durante cinco años hasta que la ocupó el dominico fray Bernardo Acuña de Albuquerque (1559-1579). Fray Bartolomé de Ledezma, otro dominico, también fue obispo de Oaxaca entre los años de 1581 y 1605. De hecho los tres obispos que gobernaron la diócesis de Oaxaca durante el siglo XVI dieron su total apoyo a los hermanos predicadores, y es que, como contaban con pocos clérigos, constantemente se vieron precisados a solicitar frailes que ocuparan las parroquias al provincial de los dominicos.¹³³ Así sucedió por ejemplo en Achiutla y Tilantongo, entre los que me conciernen.

¹³² Ibidem

¹³³ José Antonio Gay, Historia de Oaxaca, op.cit., pp. 165-186

2. Yancuitlan (Yodzocahi), “tierra nueva”, “llano extendido”, “pluma grande extendida”¹³⁴

Conforme se dijo en los antecedentes, los frailes Gonzalo Lucero y Bernardino de Tapia atravesaron la Mixteca por el año de 1529. En el de 1535 Lucero volvió a hacer el recorrido, sólo que en esa ocasión con Bernardino de Minaya. El primero con la misión de predicar en la Mixteca y el otro en la Zapoteca.¹³⁵ Yanhuitlán estaba en la ruta que se dirigía a Antequera y seguramente en las dos ocasiones los padres se detuvieron para descansar y conocer un pueblo tan grande. Parece ser que en la primera visita los frailes se dieron a la tarea de bautizar a los caciques. En efecto, en el proceso inquisitorial por idolatría contra don Domingo, cacique, don Francisco y don Juan, gobernadores de Yanhuitlán, celebrado entre los años de 1544 y 1546,¹³⁶ se declara con insistencia que “fray Bernaldino de Myñana” había bautizado a dichos señores “...en el pueblo de Anguitlan, [sic] puede haber 17 años poco más o menos” y “habrá 15 años”, en otra declaración.¹³⁷ Años que concuerdan con los del primer paso de los dominicos por Yanhuitlán, pero no con el apellido del fraile que pudo muy bien olvidarse con el paso de los años y tener más presente, por menos popular, el “Myñana”, que también anduvo en Yanhuitlán aunque seis años después.

En el mencionado proceso inquisitorial, don Domingo, cacique de Yanhuitlán, declaró que “los frailes [seguramente en su primera estadía] hicieron [ahí] monasterio y

¹³⁴ "Relación de Tilantongo y su partido", en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera... p. 230; Antonio de los Reyes, Arte en lengua mixteca, pp.89, 142

¹³⁵ Véase nota no. 126 de este mismo capítulo.

¹³⁶ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 5, 7, 8 y 9

¹³⁷ Ibidem, declaraciones de don Juan, gobernador de Etlatongo; don Diego, natural de Yanhuitlán; don Domingo, cacique de Yanhuitlán; don Juan, gobernador de Yanhuitlán; y, Pedro de Maya, encomendero de Mustítlan [¿Nochixtlán?]

estuvieron un año y se tomaron a ir»¹³⁶. Inclusive, en la misma declaración, el acusado afirma que “...en el monasterio aprendió a leer y se le enseñó la doctrina cristiana.”¹³⁹

Si como se menciona en el proceso inquisitorial, fray Bernardino de Tapia aparte de bautizar a los indios principales de Yanhuitlán, también construyó monasterio y enseñó la doctrina durante un año, el establecimiento religioso de ese sitio sería uno de los más tempranos, no sólo de la Mixteca sino aun de la provincia de Santiago. El “monasterio”, si lo hubo en ese año de 1529, quizá fue de materiales perecederos, carrizos y paja o simplemente un jacal que luego fue abandonado.

Con base en el mencionado documento, primero Wigberto Jiménez Moreno, luego Esteban Arroyo y últimamente Magdalena Vences han establecido que los dominicos que pasaron por Yanhuitlán en el año de 1529 bautizaron a los caciques, fundaron el convento e iniciaron la evangelización de la Mixteca.¹⁴⁰ La primera mención la considero correcta. No así lo referente a la fundación misma, pues aunque se pudo construir una ermita no necesariamente se fundó la iglesia con toda formalidad. En cuanto a que en ese año de 1529 se iniciara la evangelización, es muy posible, pero también difícil porque aunque pudieran usarse intérpretes, en esa época ningún dominico conocía aún la lengua mixteca. Fray Bernardino de Tapia pudo no obstante aprender el idioma de Yanhuitlán e iniciar a los señores de ese pueblo en el cristianismo, pero seguro que no concluyó su objetivo, pues tuvo que retirarse del sitio en el mismo año de su llegada. La falta del fraile y de una evangelización sistematizada provocaron que años más tarde se descubrieran las prácticas idolátricas de los señores de Yanhuitlán, que de hecho nunca habían desaparecido.

Con lo anteriormente dicho se explica el por qué varios de los testigos del proceso inquisitorial de don Domingo, don Francisco y don Juan dijeron que “...el

¹³⁶ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 9, declaración de don Domingo, cacique de Yanhuitlán, del 18 de abril de 1545

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Código de Yanhuitlán, pp. 21-22, Esteban Arroyo, Los dominicos forjadores de la civilización oaxaqueña, t.II, Los conventos, Oaxaca, [s.e], 1957, pp. 63-78;y, Magdalena Vences Vidal, op.cit., pp. 36-38

primer [...]pueblo do ovo monasterio y doctrina cristiana en esta provincia de la Mixteca fue en el dicho pueblo de Anguitlan, que habrá más de quince años que se puso y quedó, pues acá siempre ha habido en el dicho pueblo frailes y clérigos...”¹⁴¹

Si bien fray Bernardino de Tapia abandonó muy pronto la casa de Yanhuitlán, Gonzalo Lucero y Bernardino de Minaya, como ya se mencionó, pasaron por ella en 1535. Nuevamente, por los años de 1536 ó 1537, otro dominico, fray Dionisio de Vargas, aparece en el sitio. Se sabe de este padre gracias también a las declaraciones de los testigos del proceso inquisitorial ya mencionado. Fray Francisco Marín, por ejemplo, en el año de 1545, atestiguó que “...desde ocho o nueve años antes [¿1536 ó 1537?] el único que residía en Yanhuitlán era fray Dionisio, vicario de la casa”. Luis Delgado, vecino de Tilantongo, también expuso en el mismo año que el cacique y los gobernadores de Yanhuitlán trataron de sobornar con oro y ropa a fray Dionisio de Vargas para que éste no buscara ni destruyera a sus dioses. El mismo testigo declaró que fray Dionisio “...derrocaba los cues que estaban juntos con la iglesia” y que en una ocasión se cayó un muro sobre los indios que lo ayudaban a destruirlos. El hecho provocó que don Francisco, gobernador de Yanhuitlán, instara a los indios a interrumpir su trabajo para evitar la ira de sus dioses.¹⁴²

Magdalena Vences que consultó las actas capitulares provinciales de los dominicos en México (Biblioteca Bancroft en Berkeley, California) y tuvo oportunidad de leer las del primer capítulo provincial del año de 1535, dice que en él se resolvió el envío de fray Dionisio a Yanhuitlán.¹⁴³ Desgraciadamente yo no he tenido acceso a esas

¹⁴¹ AGN, *Inquisición*, t. 37, exp 5 y 7, declaraciones de los testigos Martín de Mezquita; don Diego, cacique de Etlatongo; Juan de Naveda; Juan de Angulo, vicario del pueblo de Apoala; Pedro de Maya, encomendero del pueblo de Mustitlan; y, Luis Delgado, vecino de Tilantongo

¹⁴² AGN, *Inquisición*, t. 37, exp 5 y 7, declaraciones de fray Francisco Marín, Luis Delgado y don Cristóbal, gobernador de Nochixtlán.

¹⁴³ Magdalena Vences Vidal, *op.cit.*, pp. 59-60

actas y sólo cuento con la información de que en ese primer capítulo existían siete casas en la provincia de Santiago pero ninguna de ellas era Yanhuitlán.¹⁴⁴

Lo cierto es que las actas del segundo capítulo provincial del 24 de agosto de 1538, en la versión del cronista fray Juan Bautista Méndez, se dice que la "...provincia tenía siete conventos fundados". Estos son los mismos que los del primer capítulo, salvo el de Puebla en cuyo lugar aparece "San Dionisio de Yanhuitlán", al cual se le asignan "...el V. Fr. Domingo de Santa María, vicario, con tres sacerdotes".¹⁴⁵ Cruz y Moya también menciona la asistencia del vicario de Yanhuitlán a ese capítulo.¹⁴⁶

Magdalena Vences supuso que la presencia de fray Dionisio de Vargas en Yanhuitlán pudo darle esa advocación al templo¹⁴⁷, lo cual me parece posible.

El proceso inquisitorial del cacique y gobernadores de Yanhuitlán es el único documento que menciona a fray Dionisio de Vargas como vicario de ese sitio por los años de 1536 ó 1537. Luego, José Antonio Gay, sin mencionar su fuente, se refiere a fray Dionisio de Rivera, vicario de Yanhuitlán, quien dio el hábito a fray Dionisio de la Anunciación el 6 de enero de 1543 y más tarde a fray Vicente de San Pedro.¹⁴⁸ Wigberto Jiménez Moreno supuso que fray Dionisio de Vargas fue el mismo que Gay menciona con el nombre de Dionisio de Rivera e indica que la "toma de hábito" debió ocurrir en el año de 1537 y no en el de 1543,¹⁴⁹ lo cual es muy posible dado que en este último año no había dominicos en Yanhuitlán, aunque sí seculares como más adelante se leerá.

¹⁴⁴ En el capítulo provincial del año de 1535 estuvieron presentes los priores de los siete conventos que había en la provincia de Santiago: Santo Domingo de México, Santo Domingo de Oaxaca, Santo Domingo de Puebla, Santa María Magdalena de Tepetlaóztoc, Santo Domingo de Oaxtepec, San Juan Bautista de Coyoacán y San Vicente Ferrer de Chimalhuacán-Chalco. Cfr., Alejandra González Leyva, op.cit., pp. 31-32, que hace un estudio de estas fundaciones con base en las crónicas de la orden de predicadores.

¹⁴⁵ Juan Bautista Méndez, op.cit., pp. 95-96

¹⁴⁶ Juan José de la Cruz y Moya, op.cit., v. 2, p. 112

¹⁴⁷ Magdalena Vences Vidal, op.cit., pp. 59-60

¹⁴⁸ José Antonio Gay, op.cit., p. 183

¹⁴⁹ Wigberto Jiménez Moreno, "Ambiente histórico del código", Código de Yanhuitlán, p. 27, nota 16, apud., Remesal, p. 455. En efecto, fray Antonio de Remesal, Historia general de

Desde luego que para el año de 1538 en que se verificó el ya referido segundo capítulo provincial, la casa de Yanhuitlán ya existía —quizá desde el año de 1536— con la advocación de San Dionisio y con un vicario de igual nombre. Es difícil saber el año de fundación formal de cualquier establecimiento dominico porque como dice fray Juan Bautista Méndez, “...ni las Actas de aquellos tiempos las señalan formalmente”.¹⁵⁰ No obstante, el mismo cronista menciona que en este segundo capítulo provincial fue admitida la casa de Yanhuitlán “...pues sabemos que sólo en formales conventos y vicarías se instituye prelado y se le señalan súbditos”. Efectivamente, el provincial elegido en ese capítulo, fray Pedro Delgado, conforme se dijo, asignó a Yanhuitlán a fray Domingo de Santa María, vicario, y a tres sacerdotes más que lo ayudarían en la enseñanza de la doctrina cristiana. Estos fueron fray José de Robles, fray Domingo de San Vicente y fray Mateo Galindo.¹⁵¹

Paralelamente, fray Pedro Delgado “...dio orden [de que continuara] la predicación del Evangelio, que en las naciones Mixteca y Zapoteca se había comenzado”. Envió a fray Gonzalo Lucero a la Zapoteca y a la Mixteca a fray Francisco Marín y fray Pedro Fernández para que aprendieran la lengua y predicaran la doctrina. Los padres entraron a la Mixteca por el pueblo de Acatlán y luego prosiguieron por el de Chila. En ambos predicaron valiéndose de intérpretes.¹⁵²

Parece ser que Francisco de Burgoa no tuvo acceso a las actas capitulares que si consultó Juan Bautista Méndez. Mientras para éste el segundo capítulo provincial se efectuó en el año de 1538, para aquél se llevó a cabo en el de 1539. Méndez, por otro lado, proporciona los nombres de los tres frailes que acompañaron a fray Domingo de Santa María, Burgoa se confunde con ellos al considerar que fueron Pedro Fernández y

las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala, t. II, Guatemala, 1932, p. 171, dice que se dieron hábitos en Yanhuitlán “por los años de mil y quinientos y treinta y siete y treinta y ocho”

¹⁵⁰ Fray Juan Bautista Méndez, op.cit., p. 98

¹⁵¹ Ibidem, fray Juan Bautista Méndez cita parte del acta del capítulo provincial: “in Conventu Sancti Dyonisii de Yanhuitlan assignamus p. Fr. Dominicum de S. Maria, quem instituimus in Vicarium. Fr. Josephum de Robles. Fr. Dominicum de S. Vicentio Fr. Matheum Galindo”

¹⁵² Ibidem, pp. 96-97, Juan José de la Cruz y Moya, op.cit., v. 2, p. 115

Francisco Marín los subalternos de Santa María.¹⁵³ La equivocación la repitieron Wigberto Jiménez Moreno, Esteban Arroyo y Magdalena Vences, quienes estimaron que fray Pedro Fernández y Francisco Marín fueron los enviados a Yanhuitlán¹⁵⁴

Francisco de Burgoa narra que los indígenas de Yanhuitlán recibieron espléndidamente a fray Domingo de Santa María: "...con singular cariño, festivas demostraciones y regocijos, ofreciéndose luego a señalarles sitio, y edificarles casa, y iglesia, con general gusto de grandes y pequeños..."¹⁵⁵ "...se señalaba la bendición de Dios en lo dócil, y apacible de los naturales, tan inclinados al culto divino, estimación y amor de sus ministros. ."¹⁵⁶

En realidad la versión de Burgoa está muy lejana a la que presenta el proceso inquisitorial de don Domingo, cacique, don Francisco y don Juan, gobernadores de Yanhuitlán, celebrado entre los años de 1544 y 1546¹⁵⁷. En este documento se leen las innumerables quejas de los dominicos contra el encomendero Francisco de las Casas, quien les puso todos los obstáculos para impedirles la evangelización de los yanhuitecos. El mismo fray Domingo de Santa María, en dicho proceso, declaró que el encomendero no sólo no los dejaba explicar la doctrina a los indios ni permitía que éstos los obedecieran, sino que tampoco consentía que los religiosos les castigaran sus vicios y pecados Francisco de las Casas ordenaba que sólo a él se le obedeciera sin tomar en cuenta a los frailes y, en opinión de los religiosos, era el personaje más dañino a los

¹⁵³ Ibidem; Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, pp. 282, 284; Francisco de Burgoa, Palestra historial..., México, Porrúa, 1989, (Biblioteca Porrúa, 94), pp. 88-89

¹⁵⁴ Wigberto Jiménez Moreno, "Ambiente histórico del códice", Códice de Yanhuitlán, p. 22; Wigberto Jiménez Moreno, "Los dominicos en la Mixteca y el vocabulario de Alvarado", en Francisco de Alvarado, Vocabulario en lengua mixteca, p. 13; Esteban Arroyo, Los dominicos forjadores..., t. II, Los conventos, p. 66; Magdalena Vences, op.cit., pp. 48, 60

¹⁵⁵ Francisco de Burgoa, Palestra historial..., pp. 88-89

¹⁵⁶ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1 p. 284

¹⁵⁷ AGN, Inquisición, t. 37, exps. 5, 7, 8, 9 y 10

nativos por permitirles seguir practicando ceremonias idólatras incluso con sacrificios humanos.¹⁵⁸

Mas el encomendero de Yanhuitlán no fue el único en poner obstáculos al trabajo de los frailes, también el cacique y gobernadores del pueblo se opusieron a que sus gobernados participaran del aprendizaje de la doctrina cristiana azuzando a Francisco de las Casas para que corriera a los dominicos.¹⁵⁹ Así, mientras don Francisco, uno de los gobernadores de Yanhuitlán, ordenaba a sus subalternos que sólo lo obedecieran a él¹⁶⁰, tanto don Domingo, el cacique, como don Juan, el otro gobernador, mandaban a sus súbditos a quemar copal y beber piciete —quizá una droga— antes de asistir a la iglesia para que no entendieran la doctrina de los frailes. Resulta, pues, que también el cacique y gobernadores —que al mismo tiempo eran sacerdotes— recomendaban a los naturales que fueran a la doctrina, pero no para aprenderla sino para adorar a sus antiguas deidades “ ..pues están en el patio do eran los cues [...] que es a la una banda del patio

¹⁵⁸ Ibidem, exps. 5 y 7, declaraciones de fray Domingo de Santa María, fray Francisco Marín, fray Martín de Santo Domingo y fray Francisco de Mayorga

¹⁵⁹ Ibidem, exp.8, fs. 104 ss., declaración del testigo Juan de Naveda. Desde la época prehispánica el tributo en especie fue una forma de proveer de distintos bienes al cacique indígena, que los recibía no sólo de su pueblo cabecera sino incluso de localidades sujetas. A su vez, el mismo cacique podía dar tributo a otro mayor. Por ejemplo el cacique de Yanhuitlán recibía tributos de pueblos sujetos, pero debía tributar al huey tlatqani de México Tenochtitlán. La práctica del tributo no pasó desapercibida para los españoles quienes la explotaron al máximo, y de ser una institución prehispánica pasó a ser una institución colonial. Por un lado el encomendero de Yanhuitlán recibía tributos de la cabecera y los pueblos sujetos de su encomienda, pero éstos también debían tributar al cacique y a los frailes además de prestar servicios personales. De hecho los tributos y la mano de obra gratuita crearon la enorme riqueza de los encomenderos, caciques y frailes de la época de la conquista espiritual. Al respecto véanse los dibujos del Códice de Yanhuitlán (op. cit), donde se ilustran los tributos que los indígenas daban al encomendero, caciques y frailes. Parece ser que el encomendero tenía interés en que los religiosos no evangelizaran Yanhuitlán porque éstos se llevarían buena parte del tributo en la construcción de la iglesia. Los caciques tampoco permitían la catequización porque tenían interés económico en mantener su religión ancestral que les aportaba tributos. Por ello, como se lee en el texto, Francisco de las Casas a través de los caciques y éstos por medio de aquél socavaron la autoridad de los dominicos. En el texto, Francisco de las Casas queda como defensor de los indios, pero conforme se lee en esta nota, en realidad estaba velando por sus intereses económicos. En la medida que el encomendero se aliara con los caciques, éstos manejarían a sus gobernados y entregarían el tributo sin ningún percance para Francisco de las Casas

¹⁶⁰ Ibidem, declaración de Luis Delgado

de la iglesia.”¹⁶¹ La iglesia, ¿sería la misma de la época de fray Bernardino de Tapia? ¿Estaría en Ayuxi –residencia del cacique–? ¿O estaría en alguna parte de la plataforma donde está el conjunto actual?

Si bien fray Dionisio ya se había dado a la tarea de “derrocar los cues”, fray Domingo de Santa María continuó ese trabajo. Ordenaba a los indios, tanto de Yanhuitlán como de los pueblos sujetos, que le presentaran sus “demonios” para quemarlos. Los indígenas de Yanhuitlán no obedecían porque don Francisco y don Juan, sus gobernadores, los amenazaron con matarlos si los entregaban a los frailes.¹⁶²

La falta de comprensión de los españoles a la cultura y religión prehispánicas provocaron en ellos el malestar y la frustración de no poder combatir la idolatría de los yanhuitecos. En innumerables ocasiones la impotencia dio lugar a la violencia y los dominicos azotaron con crueldad a los indígenas y no sólo a macehuales sino a nobles también. Tales fueron los casos de don Francisco, gobernador de Yanhuitlán, “...penitenciado con disciplina y azotes por fray Domingo de Santa María”, y de unas indias que un religioso “...mandó trasquilar y azotar [..] porque hacían y cometían los dichos pecados de adivinación y hechicería”.¹⁶³

La furia con que los frailes destruían los “demonios” de Yanhuitlán y castigaban a indios nobles y vasallos provocaba el odio creciente hacia los religiosos y la continua angustia sobre todo de los mandatarios del lugar. Así al menos lo declaró Luis Delgado: “. .don Francisco y don Domingo vivían sobresaltados porque creían que los padres destruirían sus ídolos”.¹⁶⁴

161 *Ibidem*, declaraciones de don Juan, gobernador de Etlatongo, don Cristóbal, gobernador de Nochixtlán, y don Juan, tlatoani de Molcaxtepec

162 *Ibidem*, declaraciones de don Cristóbal, gobernador de Nochixtlán, don Juan, tlatoani de Molcaxtepec, y fray Domingo de Santa María

163 *Ibidem*, declaraciones de don Juan, gobernador de Etlatongo y Luis Delgado. En el exp. 8 dice: "Don Francisco fue penitenciado con disciplina y azotes por fray Domingo de Santa María, por haberse hallado por Martín de la Mezquita en casa del dicho don Francisco, las pajas y plumas con sangre a manera de sacrificio"

164 *Ibidem*, declaración de Luis Delgado, vecino de la ciudad de México, residente en Tilantongo

Parece ser que entre más castigos que los frailes propinaban a los indios, éstos más se rebelaban. El cacique y gobernadores en cierta ocasión dijeron “...que tienen dos corazones e que con el uno sirven al diablo e que con el otro no entienden las cosas de dios e que quieren mal a los frailes e [..] porque no les castigasen e predicasen [..] no los quieren ver en el dicho pueblo”¹⁶⁵

Los incontables problemas que los frailes enfrentaron con el encomendero y los indígenas no dieron ocasión a la fábrica de ningún templo. Los religiosos usaron el edificio que estaba junto a los “cues”, el mismo que empleó fray Dionisio y tal vez fray Bernardino de Tapia. Ese que probablemente fue de materiales perecederos, adonde se impartía la doctrina a los pueblos sujetos de “Tapazqulula, Cuestalavaca, Nuchistlan, Etlatongo, Xaltepeque, Tilatongo y algunas veces Achiutla, Taxquiaco y otros muchos pueblos .. [sic]”¹⁶⁶

Tanto Francisco de Burgoa como Juan Bautista Méndez coinciden en afirmar que en el año de 1541 se celebró el tercer capítulo provincial, donde salió electo fray Domingo de la Cruz. El primero asienta que en ese año se fundó formalmente el convento de Yanhuítlan con la advocación de Santo Domingo y con Domingo de Santa María como vicario. El cronista llega a decir que en ese año “ ..se abrieron los cimientos de una iglesia y convento, cortos según la mala disposición de los oficiales, y cortedad de un caballero que asistía, y a quien se había dado en encomienda; hizose la fábrica con tanta estrechez como desaliño, el gentío era excesivo, los ánimos dilatados de los naturales. . .”¹⁶⁷

Por lo contrario Méndez indica que en el año de 1541 fray José de Robles, compañero de Santa María, quedó con el cargo de vicario de Yanhuítlan.¹⁶⁸ Más adelante indica: “...el año pasado de 1542 habían ido a aquella doctrina los P.P. Fr.

¹⁶⁵ Ibíd., declaración de don Juan, gobernador de Etlatongo

¹⁶⁶ Ibíd., declaración de Cristóbal de Chávez

¹⁶⁷ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1 pp. 286 y 290

¹⁶⁸ Juan Bautista Méndez, op.cit., p. 105

Joseph Robles y Fr. Fernando de Salinas.. »¹⁶⁹ El nuevo vicario de Yanhuitlán, fray José, trató de *construir una ermita pero nunca se la dejaron levantar ni el encomendero ni los indios.*¹⁷⁰

Parece ser que antes del vicariato de fray José de Robles, Domingo de Santa María y los otros religiosos dejaron la casa de Yanhuitlán. Por un lado existe la versión de que el cacique, los gobernadores y el encomendero “los echaron del pueblo”. Por otro, los frailes aseguraron que “despoblaron la dicha casa e monasterio” por culpa de Francisco de las Casas.¹⁷¹ El abandono de Santa María debió ocurrir antes de la celebración del tercer capítulo provincial, es decir con anterioridad al 24 de agosto de 1541, pues según el testimonio de fray Francisco de Mayorga, “...fray Pedro Delgado, que era provincial les mandó desamparar la casa”.¹⁷² En la lámina XIX del Códice de Yanhuitlán (Fig. PIN 16) se ve a Domingo de Santa María instalado ya en la vicaría de Teposcolula.¹⁷³ Luego entonces la iglesia de Yanhuitlán debió estar deshabitada durante un año, ya que hasta el de 1542 arribó a ella el nuevo vicario fray José de Robles y su compañero fray Fernando de Salinas. No obstante, en los años posteriores al de 1542 no hay noticias de éstos, pero sí de los clérigos seculares que se hicieron cargo de la doctrina de Yanhuitlán: Martín Carrasco (1541-1542), Juan de Roanes (1542-1543), Juan de Rojas (1544) y Francisco Gómez (1545-1547).¹⁷⁴

Según Wigberto Jiménez Moreno los seculares entraron a Yanhuitlán gracias a la intervención de Juan López de Zárate, obispo de Antequera (1535-1554). La hipótesis obedece a que en la lámina XVI del Códice de Yanhuitlán (Fig. PIN 15) aparecen las imágenes de un obispo y dos indígenas. Uno de éstos, en su apreciación, es el cacique de

¹⁶⁹ Ibidem, p. 155

¹⁷⁰ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 5 y 7, declaración de fray Domingo de Santa María

¹⁷¹ Ibidem, declaraciones de don Juan, gobernador de Etlatongo, fray Domingo de Santa María, fray Francisco Marín, fray Martín de Santo Domingo y fray Francisco de Mayorga

¹⁷² Ibidem, declaración de fray Francisco de Mayorga

¹⁷³ Códice de Yanhuitlán, lámina XIX

¹⁷⁴ Wigberto Jiménez Moreno, “Ambiente histórico del código”, Códice de Yanhuitlán, p. 22 para dar el nombre de los clérigos se basa en las diferentes declaraciones de los testigos del proceso inquisitorial del cacique y gobernadores de Yanhuitlán

Yanhuitlán y el otro, el propio López de Zárate, quien dio el sacramento de la confirmación a don Domingo y a los gobernadores en el año de 1541, como dice el proceso inquisitorial.¹⁷⁵

Desde luego que la impartición del sacramento de la confirmación del cacique y gobernadores de Yanhuitlán no fue ninguna garantía de su conversión real al catolicismo. Los clérigos siguieron enfrentándose a la idolatría y sobre todo a Francisco de las Casas. El sacerdote Martín Carrasco, quien había residido dos años en Yanhuitlán, declaró que el encomendero decía "...que en su pueblo se había de hacer lo que él mandase, y no lo que el Visorey ni obispo mandasen porque él era obispo e papa en su pueblo".¹⁷⁶ Igualmente, el clérigo Juan de Rojas comentó "...que no residiría en Anguitlán porque no podría sufrir más a Francisco de las Casas".¹⁷⁷

Durante la administración religiosa de los sacerdotes seculares Juan de Rojas y Francisco Gómez tuvo lugar el proceso inquisitorial del cacique y gobernadores de Yanhuitlán. En efecto, don Pedro Gómez de Maraver, deán de la ciudad de Antequera, visitador general de ese obispado y delegado del inquisidor Francisco Tello de Sandoval, inspeccionó Yanhuitlán, se enfrentó a Francisco de las Casas, consideró que los indios eran aún idólatras, a lo cual replicó el encomendero, y para asegurarse de que no se equivocaba, inició la investigación el 14 de octubre de 1544.¹⁷⁸

El visitador imputó al cacique y gobernadores de Yanhuitlán que "...han apostatado e al presente apostatan renegando del sancto bautismo recibido, invocando sus ídolos e demonios, teniendo casas e cuevas de ellos y sus papas y guardas que echan las fiestas de los dichos demonios y ofreciéndoles sacrificios de sangre de sus mismas personas, cabellos, mantas, copal, plumas, piedras y otras cosas y en las dichas fiestas han hecho sus borracheras e invocaciones públicas e ayuntamientos y en ellas han

¹⁷⁵ Código de Yanhuitlán, lám. XVI, p. 64, AGN, Inquisición, t. 37, exp. 5 y 7, declaración de don Diego, cacique de Etlatongo

¹⁷⁶ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 7 declaración de Martín de Carrasco.

¹⁷⁷ Ibidem, declaración de fray Martín de Santo Domingo

¹⁷⁸ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 5; Wigberto Jiménez Moreno, "Ambiente histórico del código", Código de Yanhuitlán, p. 26

muerto muchas personas, esclavos y macehuales [..] de todo lo cual resulta muy gran daño [...] se quería informar de ello [...] para que se castiguen los delincuentes e culpados...”¹⁷⁹

Los diferentes testimonios confirmaron las acusaciones del visitador: hechicería, adivinación, adulterio, idolatría, ofrendas de sangre, de comida, de mantas, de plumas, de copal, así como sacrificios de aves y sobre todo humanos seguían vigentes en Yanhuitlán con el beneplácito del encomendero. Todo un panteón quedó al descubierto: Coaguy, demonio del agua; Ticono, demonio del corazón —quizá “Corazón del pueblo”—; Toyria o Tonga, dios de Yanhuitlán; Xitodoncio, dios de los mercaderes; Syguyny, Xito, Quequiyo, Guacu, Sachi, Guaquilasonhu, etc.¹⁸⁰

En noviembre de 1545 fray Juan de Zumárraga, el licenciado Ceynos, Tejada y Santillán, el licenciado Alonso de Aldana, provisor de la catedral, el comisario general de los franciscanos y el prior del convento de Santo Domingo de Mexico dictaminaron “. .que debía mandarse parecer a Francisco de las Casas [...] y prendiese al gobernador don Juan”.¹⁸¹ En abril de 1546, don Francisco, gobernador de Yanhuitlán, se encontraba preso y en diciembre de ese mismo año lo estaba también don Domingo. Ambos se hallaban bajo la custodia de Juan de Roanes, quien había sido clérigo de Yanhuitlán (1542-1543).¹⁸² No hay documentación que mencione los castigos corporales o económicos que sufrieron el cacique y gobernadores del pueblo. El encomendero murió ese año de 1546

Con todos los problemas que los frailes y clérigos tuvieron en Yanhuitlán es obvio que el sitio se calificara como el peor evangelizado de la Mixteca. Así al menos lo atestiguaron Luis Delgado, vecino de Tilantongo, y Juanes de Angulo, vicario de Apoala. El último expuso que ese pueblo era el “...más malo, de más mala gente e

¹⁷⁹ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 5, acusación de don Pedro Gómez de Maraver

¹⁸⁰ Ibidem, Véase todo el expediente

¹⁸¹ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 9

¹⁸² AGN, Inquisición, t. 37, exp.8; Wígberto Jiménez Moreno, "Ambiente histórico del código", Código de Yanhuitlán, pp. 15-16

malos cristianos y menos doctrinados y enemigos de la doctrina cristiana y de ver frailes y clérigos en su pueblo...»¹⁸³ El templo, por tanto, hacia los años de 1544 y 1546 era el “más abandonado, viejo y ruinoso” de la Mixteca.

Era el mismo que había servido a fray Domingo de Santa María, a fray Dionisio y quizá a fray Bernardino de Tapia. Era estrecho y estaba en un patio junto a los antiguos adoratorios prehispánicos. Su retablo era muy pobre y las imágenes “...unas mantas viejas y de malas figuras...”¹⁸⁴ El edificio tal vez guardaba alguna semejanza con el dibujo que presenta la lámina XX del Códice de Yanhuitlán (Fig. PIN 17). Aunque el templo parece más bien un castillo, se localiza sobre el topónimo de Yanhuitlán —un rectángulo rodeado de plumas— que parece un basamento y su techumbre simula palmas o paja,¹⁸⁵ materiales usados en las construcciones precolombinas. Al respecto, Burgoa comenta que todavía él conoció “...tan humildes y pobres casas de tierra, adobes, o tapias mal formadas, y peor cubiertas como hasta hoy parecen en algunos tercios que han quedado, de aquella casa, y sirven de oficinas de paja y semillas...”¹⁸⁶

Después de la muerte del encomendero y seguramente de propinar crueles tormentos al cacique y gobernadores de Yanhuitlán como escarmiento para los indios que seguían practicando una religión contraria al catolicismo, los dominicos retornaron al sitio por el año de 1548. Un año antes, el 4 de septiembre, el capítulo electivo eligió provincial a fray Domingo de Santa María,¹⁸⁷ pero fue en el capítulo intermedio, celebrado el 5 de noviembre de 1548, cuando el antiguo vicario de Yanhuitlán mencionó la reinstalación de los frailes en ese pueblo. Según Méndez, las actas de ese capítulo dicen lo siguiente: “Acceptamus Domum Sancti Dominici de Yanhuitlan [...] In

¹⁸³ AGN, Inquisición, t. 37, exp. 5 y 7, declaraciones de Luis Delgado y Juanes de Angulo.

¹⁸⁴ Ibidem, declaraciones de don Cristóbal, gobernador de Nochixtlán; don Juan, tlatoani de Moxcaltepec; fray Domingo de Santa María; don Diego, indio natural de Yanhuitlán; y, Francisco Gutiérrez, mayordomo de Francisco de las Casas.

¹⁸⁵ Códice de Yanhuitlán, lámina XX y pp. 65-66.

¹⁸⁶ Francisco de Burgoa, Palestra histórica... pp. 88-89.

¹⁸⁷ - Juan Bautista Méndez, op.cit., p. 146.

Conventu Sancti Dominici de Yanhuitlán assignamus R.P. Fr. Petrum Delgado, quem instituimus in vicarium".¹⁸⁸ (Aceptamos a la casa de Yanhuitlán en convento de Santo Domingo de Yanhuitlán, asignamos al R.P. fray Pedro Delgado y lo instituimos en vicario)

Con la muerte de Francisco de las Casas heredó la encomienda su hijo Gonzalo que había llegado a Nueva España en el año de 1537. La encomienda era muy rica en el año de 1548. Los pueblos sujetos de Yanhuitlán eran Suchitepec, Amatlán, Aximulco, Tocanzaguala, Molcaxtepec, Cuzcatepec, Tecomatla, Xutula, Almoloya, Ximatlaco, Tlatlalotepec, Topiltepec, Xicutla, Zayultepec, Guixitla y Caguatla. Había 12 207 pobladores que daban de tributo 782 pesos de oro en polvo y una sementera de trigo cada año. Además, diariamente debían entregar seis aves, un jarro de miel, 400 semillas de cacao, 600 tortillas de maíz, 30 huevos, media fanega de maíz, un plato de sal, otro de chiles y uno más de tomates; diez cargas de hierba y diez de leña, así como diez indios de servicio.¹⁸⁹

Hacia el año de 1549 los vínculos entre el nuevo encomendero y los frailes no eran del todo favorables. Aquél exigía más tributo a los indios del que se tenía acordado y los frailes se molestaban quizá porque no recibían mayores limosnas.¹⁹⁰

Probablemente las relaciones entre el encomendero y los mendicantes cambiaron pronto. Tal vez los frailes se valieron de la ordenanza firmada por el príncipe Felipe en Valladolid el 7 de septiembre de 1543, en la cual decía: "...mandamos: que ninguna ni algunas personas sean osadas a impedir ni impidan a ningún religioso de cualquier orden que sea, que anduviere con licencia de su prelado, que predique en cualquier pueblo que quisiere y que enseñen libremente todas las veces que por bien tuvieren a los naturales

¹⁸⁸ Ibíd., pp. 155-156

¹⁸⁹ Suma de visitas de pueblos por orden alfabético de 1548, t. 1 de Papeles de Nueva España, publicados de orden y con fondos del gobierno mexicano por Francisco del Paso y Troncoso, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1905, no. 308

¹⁹⁰ Wigberto Jiménez Moreno, "Ambiente histórico del código", Código de Yanhuitlán, pp. 13-14, apud, Icaza, Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España, Madrid, 1923, t. 1, p. 212. Se consultó la edición facsimilar de Guadalajara, Jal., Edmundo Aviña Levy, editor, 1969, (Biblioteca de facsímiles mexicanos, 2), p. 212; y t. 23 de la Colección del P. Cuevas, 14 de junio de 1549.

de los pueblos de los indios las cosas de nuestra santa Fe Católica, ni que estén en los tales pueblos todo el tiempo que los dichos religiosos quisieren y por bien tuvieren, so la pena de que cualquier persona o personas que impidiesen la dicha predicación y doctrina, por el mismo caso hayan perdido y pierdan cualquiera indios que tuvieran en encomienda y encomendados, y más en la mitad de sus bienes para nuestra cámara y fisco.”¹⁹¹ Por otro lado, Burgoa asienta que de 1548 es una cédula real en la que se estipula que los conventos se construyan a costa del rey y del encomendero.¹⁹² Quizá a instancias del provincial fray Domingo de Santa María (1547-1550) se empezó la fábrica del hoy conjunto conventual de Yanhuitlán; edificio que Santa María no había podido construir ni material ni espiritualmente diez años atrás y sitio del que había sido expulsado a causa del mal entendimiento con Francisco de las Casas y la rebeldía de los indios. La obra sería el sepulcro de la idolatría que con mayor tesón los dominicos habían perseguido en la Mixteca Alta y, por lo mismo, la más grandiosa. En efecto, el recinto se construía en el año de 1550, pues por ese tiempo los indios de Yanhuitlán extraían la cantera para la obra de su iglesia del pueblo de Teposcolula.¹⁹³

Burgoa inclusive menciona que para la edificación se buscó un lugar en el valle. El sitio presentaba una pendiente, sin duda porque se trataba de una plataforma prehispánica, que fue rellenada hasta aplanarse.¹⁹⁴

En el capítulo provincial de 1550 se eligió provincial a fray Andrés de Moguer. Se designó vicario de Yanhuitlán a fray Antonio de la Serna y residente a fray Francisco Marín. Este último estuvo en Yanhuitlán hasta el año de 1552 en que marchó a Izúcar a encargarse de la vicaría. El dato es importante porque Dávila Padilla y luego los cronistas posteriores repiten que Francisco Marín “...trazábales las iglesias y casas de

¹⁹¹ Juan José de la Cruz y Moya, *op.cit.*, v. 2, p. 177

¹⁹² Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción...*, v. 1, pp. 302-304

¹⁹³ AGN, *Mercedes*, t. III., fol 201, vta, en *Código de Yanhuitlán*, p. 49

¹⁹⁴ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción...* v. 1 p. 292

comunidad como arquitecto y serviales en ellas de mayordomo”,¹⁹⁵ información por la cual Robert Mullen ha adjudicado la fábrica de Yanhuitlán al fraile aludido.¹⁹⁶

El recinto de Yanhuitlán tuvo la categoría de priorato en el año de 1553 y su primer superior fue fray Juan de Cabrera, según lo dispuso el capítulo provincial de septiembre de 1553.¹⁹⁷

Las obras del conjunto conventual de Yanhuitlán debieron avanzar rápidamente. El 15 de enero de 1558 se celebró un capítulo intermedio.¹⁹⁸ Lo mismo ocurrió en los años de 1570 y 1607.¹⁹⁹ Antes, en 1562, “...se le reconoció como uno de los cuatro conventos más importantes de la provincia de Santiago, entre los prioratos de México, Puebla y Oaxaca”.²⁰⁰ En el año de 1575, se convirtió en casa del vicario provincial; o sea del representante del provincial que habitaba en cada una de las naciones y que ayudaba a éste en el gobierno y administración de los conventos de la Mixteca.²⁰¹

En la Relación de los obispados se menciona que por los años de 1565 y 1579, Yanhuitlán tenía 6000 habitantes y en el convento había normalmente ocho religiosos.²⁰² La población indígena, después de las epidemias, conforme se observa, se redujo a la mitad.

195 Agustín Dávila Padilla, op.cit., pp. 238-244

196 Robert James Mullen, op.cit., pp. 125-150

197 Juan Bautista Méndez, op.cit., p. 267

198 Alfonso Franco, op.cit., pp. 56-57

199 Ibidem, p. 123

200 Magdalena Vences, op.cit., p. 64, apud, MS INAH, op.cit., fs. 5, cap. de 1559. Ms. Brancroft, op.cit., f. 95 vto, cap. de 1562.

201 Alfonso Franco, op.cit., p. 63; Wigberto Jiménez Moreno, "Ambiente histórico del códice", Códice de Yanhuitlán, pp. 23-26, Este autor, con base en las actas capitulares de los dominicos, consigna los nombres de algunos de los vicarios de Yanhuitlán a partir del año de 1559. fray Domingo de Aguiñaga (1559, 1561), fray Francisco de Espinosa (1570); fray Hernando Ortiz, vicario provincial (1575-1576); fray Francisco de Espinosa (1581); fray Diego de Ontiveros (1588); fray Pedro de Vicuña (1591); y, fray Juan Martínez.

202 Relación de los obispados de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares, pp. 64, 74

Hacia la sexta y séptima décadas del siglo XVI la evangelización de Yanhuitlán era todo un hecho al menos entre la nobleza indígena. Según Ronald Spores, don Domingo, el cacique, murió el 22 de septiembre de 1558 y designó sucesor a su sobrino don Gabriel de Guzmán, quien fue confirmado cacique por tres ocasiones en los años de 1559, 1567 y 1581. El nuevo cacique hablaba español, usaba ropa española y decía "...que era muy honesto y recto y tan inteligente como un español".²⁰³ Fue un ejemplo de cristiano y a diferencia de su tío presumía de su conocimiento de Dios. En el año de 1576, junto con su esposa Isabel de Rojas, y en agradecimiento por recibir la evangelización, donó parte de sus tierras a los frailes del convento de Santo Domingo de Yanhuitlán "...para que gocen los padres, los frutos que diere las tierras".²⁰⁴ Otro indígena, don Gabriel de Rojas, quizá pariente de la esposa del cacique, donó también parte de sus tierras a fray Hernando Ortiz "...por haberle instruido y enseñado la fe cristiana".²⁰⁵

Evidentemente los frailes se habían acercado a los caciques y gobernantes indios porque en la medida que contaran con su amistad tendrían sujetos a los indígenas del pueblo. Estos últimos, con la anuencia de los caciques, tenían que llevar cacao o dinero al templo durante las fiestas principales. Si no lo llevaban eran azotados "...en presencia de todos los indios". Si faltaban a misa eran conminados a pagar medio tomín y si querían faltar de por vida, no había ningún problema siempre y cuando pagaran la multa. Ello ocurría por el año de 1563.²⁰⁶

Por otro lado, así como don Gabriel de Guzmán y don Gabriel de Rojas cedieron parte de sus tierras a los frailes, éstos persuadían a los demás indios para que les donaran

²⁰³ Ronald Spores, The Mixtec King..., pp 132-139, apud., AGI, Escribanía de Cámaras, 162; AGN, Civil, 516

²⁰⁴ AGN, Tierras, t. 220, 24 de marzo de 1576

²⁰⁵ AGN, Tierras, t. 220, 1575

²⁰⁶ Jerónimo Valderrama, Cartas del licenciado...y otros documentos sobre su visita al gobierno de Nueva España 1563-1565, Publ. de France V. Scholes y Eleanor B. Adams, México, José Porrúa e Hijos, 1961, (Documentos para la historia del México colonial, VII), pp. 298-301

su ganado y estancias. Los beneficios económicos de las multas y tierras eran usados en la construcción del conjunto conventual.²⁰⁷

En conclusión:

1. La iglesia de Yanhuítlán pudo establecerla provisionalmente fray Bernardino de Tapia en 1529 y abandonarla un año después a más tardar. Un jacal de adobes y techo de paja funcionó quizá como templo. Este jacal podría ser entonces la primera etapa constructiva que se encontraría tal vez en la cercana plataforma prehispánica de Ayuxì, o bien en alguna parte del conjunto actual.
2. Fray Dionisio de Vargas se hallaba en Yanhuítlán por los años de 1536 y 1537. Tal vez el capítulo de 1535 lo asignó vicario del sitio. El templo quizá era el mismo que usó Bernardino de Tapia o se construyó otro, también de materiales perecederos, estrecho y en un patio junto a los adoratorios prehispánicos. Los cimientos de este templo de materiales perecederos, que puede ser la primera o segunda etapa constructiva, podría estar en lo que fue el huerto, al sur del actual convento, junto a las construcciones que se hicieron para “dormitorio de hospedería, donde se aposentan los provinciales y compañeros” en un sitio donde se guardaban las semillas y que fue “la primera vivienda”²⁰⁸
3. En las actas del capítulo provincial del año de 1538 se menciona la aceptación de la casa de San Dionisio de Yanhuítlán. Fray Domingo de Santa María fue el vicario; los residentes, fray José de Robles, fray Domingo de San Vicente y fray Mateo Galindo. La iglesia era la misma de la época de fray Dionisio.
4. Antes del capítulo provincial del año de 1541, fray Pedro Delgado ordenó el abandono de Yanhuítlán a fray Domingo de Santa María que se dirigió a Teposcolula.
5. En el capítulo provincial del año de 1541 se fundó formalmente la casa de Yanhuítlán que cambió su advocación por la de Santo Domingo Fray José de Robles

²⁰⁷ Ibídem

²⁰⁸ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción ..., v 1, p. 296

fue el vicario en el año de 1542. Trató de construir una iglesia nueva pero ni los indios ni el encomendero se lo permitieron. El edificio de la época de fray Dionisio siguió funcionando.

6. Los seculares Martín Carrasco, Juan de Roanes, Juan de Rojas y Francisco Gómez se hicieron cargo de la doctrina de Yanhuitlán en los años de 1542 a 1547. El templo era el mismo de la época de fray Dionisio, la construcción más “abandonada, vieja y ruinoso” de la Mixteca.
7. Los dominicos retornaron a Yanhuitlán en el año de 1548 con fray Pedro Delgado como vicario. Las relaciones entre frailes y encomendero se modificaron tal vez por el año de 1550. La antigua ermita siguió funcionando y se inició la construcción del edificio que hoy se conoce sobre una plataforma prehispánica cuya pendiente se niveló. De 1550 a 1552 estuvo en Yanhuitlán fray Francisco Marín, de quien Dávila Padilla dijo que era arquitecto y como tal trazaba las iglesias y casas. Por ese dato Robert Mullen le atribuye la construcción del actual edificio, con lo cual yo no estoy de acuerdo como se leerá más adelante
8. El recinto de Yanhuitlán recibió la categoría de priorato en el año de 1553. Ahí se celebraron los capítulos de los años de 1558, 1570 y 1607. En el de 1558 la construcción debió estar muy avanzada para alojar a los frailes que asistieron
9. El priorato de Yanhuitlán figuraba entre los cuatro más importantes de la provincia de Santiago en el año de 1562; en el de 1575, se convirtió en casa del vicario provincial.

- **Santo Domingo de Yanhuitlán: el edificio de “cal y canto”**

Curiosamente la plaza de Yanhuitlán se halla a espaldas del recinto conventual, no al frente, como sucede por ejemplo en Tamazulapan. Ello tampoco se ve en Teposcolula donde se encuentra al este del templo, ni en Coixtlahuaca, cuya plaza está al norte. Los casos de Achiutla y Tilantongo son diferentes porque ahí no hubo una traza novohispana sino dispersa, a la manera prehispánica. La localización de las plazas en puntos cardinales diferentes en los tres conventos más grandes de la Mixteca Alta pudo obedecer a las características topográficas del terreno. Sin embargo ello es comprensible

en Coixtlahuaca, donde el pueblo novohispano está sobre las ruinas del prehispánico, pero no en Yanhuitlán ni Teposcolula donde los valles se extienden al frente de los emplazamientos de los conjuntos conventuales. ¿Por qué esta disposición de las plazas?

En cuanto al conjunto conventual que hoy vemos en Yanhuitlán, como se recordará, puede ser la segunda o tercera etapa constructiva, toda vez que la primera o segunda quizá estuvo en Ayuxi, en la misma plataforma actual o bien en lo que fue el huerto, al sur del convento, junto a las construcciones que se hicieron “para dormitorio de hospedería, donde se aposentan los provinciales y compañeros”, en un sitio donde se guardaban las semillas y que fue “la primera vivienda”.²⁰⁹

Como lo he apuntado, el actual conjunto conventual de Yanhuitlán se construía hacia el año de 1550 sobre una plataforma prehispánica cuya pendiente se niveló.²¹⁰ La cantera era extraída del pueblo de Teposcolula y por esa razón los yanhuitecos recibieron una paliza de los nativos de Teposcolula, mas el virrey Antonio de Mendoza envió al corregidor de Nochixtlán a establecer la paz y así los yanhuitecos siguieron obteniendo el material para levantar su obra.²¹¹

Sin embargo la construcción del edificio era “de muy ruín mezcla, habiendo mucha cal y muy buenos materiales, sólo por falta de oficiales”.²¹² Esto lo dice don Antonio de Mendoza en las instrucciones que dejó a su sucesor en los años de 1550-51. Al mismo tiempo, le sugiere acordar la “traza moderada” con los dominicos, como él lo había hecho con los franciscanos y agustinos, y le encarga el envío de oficiales a la Mixteca para que revisen las obras. Uno de sus “recomendados” fue Toribio de Alcaraz,²¹³ que muy bien pudo ser el “supervisor” no sólo de las obras de Yanhuitlán,

²⁰⁹ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, p.296

²¹⁰ Ibidem, p.292

²¹¹ AGN, Mercedes, t.III, fol.201, vta, en Códice de Yanhuitlán, p.49, Manuel Toussaint, Paseos coloniales, México, Imprenta Universitaria, 1962, p. 20 también se refiere a este hecho.

²¹² Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria (México), ed., Luis Hanke y Celso Rodríguez, 5 vols., Madrid, 1976 (Biblioteca de Autores Españoles), v.1, p. 56

²¹³ Ibidem

sino también de Teposcolula y Coixtlahuaca. De la segunda incluso dice el documento antes citado: “En Tapazcolula se labró una casa de muy ruin mezcla y en mal lugar”.²¹⁴

El envío de un “supervisor” se debía a que la construcción de Yanhuítlán no era del todo buena. Entonces, si por esos años (1550-1552) fray Francisco Marín era residente de Yanhuítlán y según Dávila Padilla “...trazábase las iglesias y casas de comunidad como arquitecto...”²¹⁵, ¿por qué no hacía algo para que el edificio no fuera “de muy ruin mezcla”? Debe recordarse que a causa del párrafo de Dávila Padilla, Robert Mullen adjudicó la fábrica de Yanhuítlán al fraile referido.²¹⁶

El supervisor de las obras que de seguro envió el virrey debió acelerar las construcciones al menos de los claustros de Yanhuítlán y Teposcolula, puesto que ahí se celebraron los capítulos de 1558 y 1561 respectivamente.²¹⁷ Incluso Burgoa informa que “luego que llegaron los oficiales” se empezó la búsqueda de la cantera.²¹⁸

El apogeo constructivo del conjunto conventual de Yanhuítlán ocurría al iniciar la década de los sesenta. Recuérdese que incluso los indios podían faltar a misa si pagaban multas y cedían sus propiedades en beneficio de la obra religiosa.²¹⁹ Jerónimo Valderrama del Consejo Real y Supremo de Indias, visitador de Nueva España del año de 1563 a 1565, así lo comunicó en el primer año de su estancia. En efecto, aparte de que los indígenas pagaban multas y cedían sus tierras, debían comprar a “precios excesivos” diferentes productos a los frailes, entre los que se mencionan vino, candelas, jerga de lana, sombreros y maíz, mercancías que se podían adquirir más baratas en el pueblo, pero que los padres vendían con objeto de tener mayores ingresos que

214 ibidem

215 Agustín Dávila Padilla, op.cit., pp. 238-244

216 Robert James Mullen, op.cit., pp. 125-150, véase también el apartado dedicado a Yanhuítlán en el capítulo anterior.

217 Alonso Franco, op.cit., pp. 56-57

218 Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v.1, p.291

219 Jerónimo Valderrama, op.cit., pp. 298-301

emplearían en la construcción del convento Para esta misma obra, los frailes pedían a los indios que iban a trabajar a la construcción “veinte cacao cada lunes”. Parece que cada semana entraban veinticinco indios, pues recibían un total de quinientos cacao.²²⁰

Así también, cada yanhuiteco estaba obligado a trabajar cuatro semanas por año en la construcción del convento, pero podían estar exentos si pagaban un tomin por día. Según el documento, más de dos mil indios preferían pagar que prestar sus servicios. De ahí que el visitador comentara que los frailes “alléganse de esta suerte más de ocho mil pesos cada año [...] y todo esto se consume en el dicho monasterio”.²²¹

La misma carta de Jerónimo Valderrama refiere que los frailes y el cacique de Yanhuitlán reunieron a los indios para que cortaran cantera y al “que no quería ir le pedían un tomin cada día”.²²²

Parece ser que mientras el templo de “cal y canto” se construía funcionaba el anterior, el de materiales perecederos, cuyos cimientos probablemente se hallan en el huerto, al sur del exconvento. Esta iglesia quizá tenía una capilla abierta porque en un párrafo de la carta de Valderrama dice: “el indio que no lleva para ofrecer cacao o dinero le hacen azotar [...] en el patio de la iglesia delante del altar donde se dice la misa...”²²³ Al respecto debo indicar que últimamente descubrí los arranques de un grueso arco, ya sin dovelas, al sur del exconvento (Fig. PIN 21). Este quizá fue el arco de acceso a la capilla abierta, que luego se tiró en gran parte porque por ahí pasaría uno de los muros de la hospedería de los provinciales, mismo que hoy se ve precisamente atrás de los arranques del mencionado arco. Cabe indicar que sobre el mismo espacio donde están los arranques del arco, en el segundo cuerpo se ven los restos de canes que probablemente fueron los arranques de una bóveda de nervadura que cubría lo que quizá fue una capilla abierta tribuna. Más tardía por supuesto, pero del mismo siglo XVI. Esta

220 Ibidem

221 Ibidem

222 Ibidem

223 Ibidem

idea me la manifestó el arqueólogo Mario Córdova y estoy convencida de que así fue (Fig. PIN 21)

Por los años de 1563 a 1565 en que Valderrama hacía su visita se edificaba el tecpan de Yanhuitlán a instancias de los frailes, que habían persuadido a don Gabriel, el cacique, de su fábrica. En opinión de Valderrama, la mano de obra indígena se dividía entonces entre ambas construcciones con lo cual la de la iglesia se retardaba y los indios no disponían del tiempo necesario para labrar sus tierras y pagar el tributo al encomendero. En efecto, al yanhuiteco se le iba la vida en prestar sus servicios: cuatro semanas al año, en “la obra de la iglesia”; dos, en la extracción de cantera; dos, en quemar la cal; una, en cortar la madera; una, para acarrear “la cal al monasterio”; una, para el servicio de los frailes; seis, para labrar las tierras del cacique; seis, para sembrar las tierras de los frailes; y, cuatro más, para servir en la casa del cacique.²²⁴

James B. Kiracofe, quien ha estudiado la importancia de la casa del cacique en la Mixteca, con base en las cartas del padre Bernabé Cobo, visitante de Yanhuitlán en el año de 1629, dice que la residencia del mandatario indígena era de sillares como los de la iglesia, tres patios, columnas, bóvedas y chimenea. Es decir, una casa grande y lujosa por este tiempo.²²⁵

La mano de obra indígena fue determinante en una obra de la envergadura del conjunto conventual de Yanhuitlán. Hasta Francisco de Burgoa, cien años después, tuvo noticias de que había seis mil hombres “señalados para el trabajo, remudándose de seiscientos en seiscientos, continuos en cargar la piedra, agua y cal, sin [contar] los oficiales que labraban, y hacían mezcla y los que asistían a los maestros españoles que daban las montañas y trazas para las molduras y piezas de arquitectura.”²²⁶

224 Ibidem

225 James B. Kiracofe, "Architectural Fusion and Indigenous Ideology in Early Colonial Teposcolula The Casa de la Cacica: A Building at the Edge of Oblivion" Anales del IIE, Núm. 66, México, 1995, pp. 62-63

226 Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v.1, pp. 291-292

Las denuncias de Valderrama sobre la explotación de los indios para la construcción de un edificio ostentoso en Yanhuitlán de seguro llegaron al rey, porque los dominicos se defendieron de las acusaciones a través de una carta del 22 de enero de 1564 que transcribe María Magdalena Vences Vidal y en la cual se lee que de “.48 casas y monasterios que tenemos no están tres de ellos acabados de edificar [se refiere sin duda a Yanhuitlán, Teposcolula y Coixtlahuaca] teniendo atención a que los indios lo hagan de su voluntad”. En el documento también se lee que los frailes suspendieron las obras en espera de un “modelo y traza” que seguirían sin excederse en un solo punto.²²⁷ ¿Acaso llegó la traza? ¿Cuando se reanudaron las obras? Quizá pronto, toda vez que los dominicos se reunieron en Yanhuitlán durante el capítulo de 1570²²⁸ año en el cual tal vez faltaban aspectos decorativos como por ejemplo las portadas y el artesón del sotocoro. De ahí que probablemente tuviera razón Francisco de Burgoa cuando escribió que la obra duró 25 años en construirse.²²⁹

El mismo cronista asienta que al norte del templo había una pendiente (que yo considero plataforma prehispánica) que se rellenó con un terraplén sobre el que se colocó el atrio. Este se encontraba cercado con un muro almenado al cual se accedía por tres escalinatas: una estaba al oriente y comunicaba a la plaza del pueblo; otra se localizaba frente a la puerta lateral del templo; y, una más se hallaba en eje con la entrada principal.²³⁰ La barda ya no tiene almenas pero quizá las dimensiones del patio fueron análogas a las que hoy presenta, pero esto sólo podría determinarlo una excavación arqueológica. Lo mismo habría de hacerse en las esquinas para cerciorarse si hubo o no capillas posas. Con respecto a la abierta, según escribí atrás, parece que sí la hubo

Francisco de Burgoa escribió ampliamente sobre el recinto, según lo vio a mediados del siglo XVII y no como se observa hoy, a fines del XX. Describe el templo,

²²⁷ María Magdalena Vences Vidal, *op.cit.*, p 477, *apud.* A.G.1., México, 280

²²⁸ Alonso Franco, *op.cit.*, p 123

²²⁹ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción...* v.1, pp. 291-292

²³⁰ *Ibidem*

la forma del ábside, las paredes, las ventanas, la techumbre, los tramos, la reja que separaba el presbiterio de la nave y el sotocoro de madera.²³¹ Hace referencia a las pinturas de Andrés de Concha localizadas en el retablo mayor y a los cuatro retablos del presbiterio. Menciona que en el cuerpo de la iglesia había cuatro colaterales de cada lado, y alude a la belleza de las portadas.²³² En cuanto a la del poniente, quizá del siglo XVII, se debe recordar que Mullen la atribuyó a Andrés de Concha, pero a la fecha no hay ninguna certeza.²³³ Así también es conveniente mencionar que bajo dicha portada hay otra más antigua que presentaba alfiz y venera flanqueada por estrellas y escudos de la orden de predicadores.²³⁴

231 Ibidem, pp. 292-293. "... se empezó la obra que duró veinte y cinco años continuos, y sólo viendo la grandeza del templo y la artesonería de lazos con tanta perfección, y traza, que en cera no se podía hacer más aseado el pulimento, desde las repisas de donde salen los movimientos, hasta el punto de las claves, con admirable gala del arte se puede ponderar lo magnífico de esta fábrica. La Capilla Mayor es toda de relieve, en cuadros ajedrezados de cantería, y por la parte de fuera desde los cimientos hasta la coronación, sube en forma de medio círculo de sillería, tan igual, y tan terso, que parece hecho a torno, o un castillo espantoso que se descubre sobre la eminencia de la plaza en forma de cubo elevado, para ostentación de fortaleza, y hermosura las paredes de la iglesia por de dentro, y fuera son de la misma obra, tan altas hasta las cornijas, que aun sobran para techo, de éstas salen los claros de cinco ventanas por cada lado, en el medio de los arcos de las aristas, que suben de artesones para la bóveda, y cada ventana tiene cuatro varas de luz, que entra por celogías de lata labradas, con cincel y variedad de taladros, el cuerpo de la iglesia fuera de la Capilla Mayor, se dilata en cinco bóvedas de igual cuadro; la una ocupa el principio del arco toral al de la reja, que ésta es de madera torneada con primor, y de barniz rojo, sombreado de obscuro, y oro otras tres bóvedas de la misma proporción, hay hasta el arco del coro, y éste ocupa otra, que hacen cinco, hasta el testero de la portada, el coro bajo es de madera, porque el ancho de la iglesia no levantase el punto sobradamente de los arcos para el coro, o lo bajase en los pilares sobre que estriba, y causase fealdad a la proporción, y para satisfacer a ambos inconvenientes, se buscaron maderas tan escogidas, y limpias, que entre tirantes se midieron cuadrados de a media vara, tan relevados de molduras con una pifia en medio todos: que cada cual parece la boca de una cítara, o discante con tan delicados talles, y perfiles con ajustamientos de la madera, que parece nació todo junto, sin que en más de cien años, haya desmentido, ni faltado un perfil, ni descubierto las madres que las sostienen;..."

232 Ibidem, pp. 293-295

233 Robert James Mullen, op.cit., pp. 139-40

234 Luis Brozon Mac Donald, "La primitiva portada de la iglesia del convento de Santo Domingo de Yaunhuatlán, Oax.", en Boletín 1 Monumentos Históricas, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, [s.f.] pp. 5-10. Dicha portada fue descubierta durante los trabajos de restauración del año de 1975

Parece ser que en el mismo siglo XVI el templo se reparó, toda vez que se abrieron dos grietas en el ábside. Según Burgoa un oficial italiano levantó dos contrafuertes para cerrar la bóveda.²³⁵

En cuanto a las otras dependencias, el mismo Burgoa refiere que la techumbre del claustro bajo era de cantera y la del alto, de madera. Señala la existencia de una sacristía y una sala capitular y de profundis adornada con un relieve de El descendimiento (Fig. YAN16.S) que aún se ve. Además alude a las oficinas, refectorio, despensas, bodegas, caballerizas y hasta a los dos aljibes. Menciona el órgano y el atril del coro, así como las accesorias edificadas al lado sur del convento y que sirvieron como hospedería de provinciales.²³⁶ Construcciones semejantes hay en Teposcolula y Coixtlahuaca, donde sin duda funcionaron para lo mismo.

Hacia mediados del siglo XVII en que escribía Burgoa, Yanhuitlán no era la sombra de lo que había sido un siglo antes. La población era casi nula y sumamente pobre.²³⁷ El servicio personal y los malos tratos de los frailes, el encomendero y el cacique, así como las epidemias acabaron con los yanhuitecos y no sólo con ellos sino con la inmensa mayoría de los habitantes de la Alta Mixteca.

Todavía en el año de 1746 los dominicos tenían a su cargo el complejo conventual de Yanhuitlán, pero administraban la doctrina cristiana tan solo a 900 familias mixtecas y 35 de españoles, mestizos y mulatos.²³⁸

Hoy día el conjunto conventual de Yanhuitlán presenta un gran atrio al norte del templo, circundado por una barda sin almenas y sin ningún vestigio aparente de cruz atrial, capillas posas y abierta. El templo es de una sola nave con ábside semicircular dirigido al oriente. El convento se halla al sur del templo, con el número de cuerpos y dependencias que menciona Burgoa. Además están los anexos para hospedar a los

²³⁵ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, p.295

²³⁶ Ibidem, pp. 295-296

²³⁷ Ibidem, p. 296

²³⁸ José Antonio Villaseñor y Sánchez, op. cit., v. 2, p. 171

provinciales, así como el “patio en común”,²³⁹ que quizá se confundía con la huerta. (Véase las plantas alta y baja del conjunto conventual de Santo Domingo de Yanhuitlán)

3. Tepozcolollan (Yucundaa), “cerro del henequén”, “lugar de hachas curvas de cobre”, “cerro de ichtli”, “cerro azul”, “sierra de hierro”²⁴⁰

A diferencia de Yanhuitlán la información sobre Teposcolula es muy breve. Los cronistas de la provincia de Santiago apenas mencionan la fundación y los de San Hipólito no se refieren a ella porque estuvo fuera de su jurisdicción. No hay datos de la evangelización y los pocos con que se cuenta sólo tienen que ver con la administración religiosa del recinto. En efecto, Robert Mullen que revisó las actas de los capítulos de la provincia de Santiago de los años de 1541 a 1591, dice que la primera mención de la casa de Teposcolula es del año de 1541, pero que en realidad fue aceptada desde 1538,²⁴¹ lo cual no es creíble si se recuerda que antes del año de 1541 los habitantes de Teposcolula asistían a la doctrina de Yanhuitlán.²⁴²

Cruz y Moya indica que a raíz del capítulo del año de 1535, fray Gonzalo Lucero fue enviado a la Mixteca.²⁴³ Burgoa y Méndez indican que en el capítulo de 1538, la evangelización de la Mixteca se ordenó a fray Francisco Marín y fray Pedro Fernández. Estos —como ya se dijo— iniciaron la catequización por Acatlán y Chila valiéndose de intérpretes. Sólo Burgoa manifiesta que en ese año los frailes predicaron en el valle de Teposcolula, pero no indica si hubo o no fundación. Cruz y Moya, por otra parte, asienta que Teposcolula se aceptó como vicaría en el capítulo de 1540 y que al año siguiente

²³⁹ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, p.296

²⁴⁰ Antonio de los Reyes, Arte en lengua mixteca, pp. 96, 151; “Relación de Tilantongo y su partido”, p. 230

²⁴¹ Robert James Mullen, op.cit., pp. 209, 234

²⁴² AGN Inquisición, t. 37, exp. 7, declaración de Cristóbal de Chávez

²⁴³ Juan José de la Cruz y Moya, op.cit., v. 2, p. 30

contaba con un vicario ²⁴⁴ Pudo ser que en esta década los frailes bajaran a la población indígena del sitio prehispánico localizado a 250 m sobre el Teposcolula de hoy. ²⁴⁵ En realidad para los frailes fue muy difícil la evangelización en poblaciones dispersas situadas en cerros o barrancas. Se vieron obligados a bajar a los indios a los pequeños valles de la Mixteca e ir congregándolos en pueblos para facilitarse la tarea de administrar la doctrina cristiana. Fue mucha la resistencia de los indígenas pero finalmente los frailes lo consiguieron ²⁴⁶

Los datos anteriores hacen concluir que el recinto de Teposcolula se fundó en el año de 1541 y que por tanto, es el segundo establecimiento religioso de la Mixteca Alta. En ese año de 1541 ya existía convento seguramente de materiales perecederos, pues ahí se albergó fray Domingo de Santa María después de abandonar Yanhuitlán. ²⁴⁷ En 1541, según Mullen, fray Domingo de Medinilla era el vicario y fray Francisco Marín el residente. Este último, en opinión del mismo Mullen, quizá fue el arquitecto del complejo conventual de Teposcolula. ²⁴⁸

Parece ser que los dominicos evangelizadores de Teposcolula tuvieron más suerte que los de Yanhuitlán, pues entre el año de la fundación y el de 1545, un buen número de indígenas se había convertido al cristianismo. Por ello eran mal vistos por los de Yanhuitlán y ni siquiera les permitían asistir a su tianguis. Fray Domingo de Santa María era el vicario y fray Bernardo de Santa María el residente del templo cuya advocación era únicamente la de San Pablo Teposcolula. ²⁴⁹

²⁴⁴ Francisco de Burgoa, Palestra histórica..., pp. 86-88; Juan Bautista Méndez, op.cit., p. 98; y, Juan José de la Cruz y Moya, op.cit., t. 1, p. 133

²⁴⁵ Véase Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en este trabajo, apud., Ronald Spores, "Postclassic Mixtec Kingdoms...", The Cloud People... p. 258

²⁴⁶ Juan José de la Cruz y Moya, op.cit., v. 2, p. 133

²⁴⁷ AGN Inquisición, t. 37, exp. 7, declaración de fray Martín de Santo Domingo, residente en Coixtlahuaca.

²⁴⁸ Robert James Mullen, op.cit., p. 209, 125-150

²⁴⁹ AGN Inquisición, t. 37, exp. 7, declaraciones de don Martín, principal del pueblo de Teposcolula y don Cristóbal, gobernador y alguacil de Nochixtlan.

El 4 de septiembre de 1547, conforme se mencionó, en el capítulo provincial fue electo provincial fray Domingo de Santa María, quien señaló a Teposcolula entre los vicariatos de la provincia de Santiago.²⁵⁰

Magdalena Vences dice que fray Juan Cabrera fue vicario de Teposcolula en los años de 1547 y 1550, y que fray Antonio de la Serna lo fue en los de 1548 y 1552.²⁵¹ Un año después de este último, la vicaría de Teposcolula recibió la categoría de priorato con el mismo fray Antonio de la Serna como primer superior.²⁵² Por esos años Teposcolula era un pueblo grande y rico. Había 9 387 personas que tributaban 832 pesos al año y se dedicaban sobre todo a la cría de la seda.²⁵³

En el capítulo intermedio de 1555 se asignó vicario provincial de la Mixteca a fray Domingo de Santa María; es decir, representante del provincial en toda esa nación, cuya sede estuvo precisamente en Teposcolula,²⁵⁴ y en 1561 ahí se celebró el capítulo.²⁵⁵

Entre los años de 1565 y 1579, el convento de Teposcolula albergaba cuatro religiosos que asistían espiritualmente a 4 500 indios.²⁵⁶ Conforme se ve, tan solo en quince años escasos la población indígena se había reducido en más de su mitad. Las pestes mermaron la población y por supuesto la mano de obra.

Parece ser que por los años cincuenta Gonzalo Lucero predicó en Teposcolula, conforme lo indican los frailes Agustín Dávila Padilla y Juan Bautista Méndez,²⁵⁷ quienes también afirmaron que el 13 de enero de 1561 se celebró el capítulo intermedio en el convento de San Pablo del pueblo de Teposcolula “La provincia de Santiago

²⁵⁰ Juan Bautista Méndez, *op.cit.*, p. 146; Robert James Mullen, *op.cit.*, pp. 38-39

²⁵¹ Magdalena Vences, *op.cit.*, p. 67

²⁵² Juan Bautista Méndez, *op.cit.*, p. 267

²⁵³ *Suma de visitas de pueblos...*, no. 654

²⁵⁴ Robert James Mullen, *op.cit.*, p.40

²⁵⁵ Alonso Franco, *op.cit.*, pp. 56-57

²⁵⁶ *Relación de los obispados...*, p. 75

²⁵⁷ Juan Bautista Méndez, *op.cit.*, p. 294; Agustín Dávila Padilla, *op.cit.*, p. 245

mostró gratitud a los indios del pueblo de Teposcolula por la crecida y máxima limosna que hicieron al capítulo, y mandó éste, que cada convento de la provincia cantase una misa por ellos en agradecimiento.”²⁵⁸ Durante este capítulo también se ordenó “...que en ninguna casa anden más de doscientos indios en la obra de ella, por muy grande que sea; y es nuestra voluntad que antes cesen las obras que los indios sean fatigados.”²⁵⁹ Hacia el año de 1623, en Teposcolula había 1466 tributarios que administraban tres religiosos.²⁶⁰

A mediados del siglo XVIII los dominicos seguían administrando la doctrina de Teposcolula pero el número de indios mixtecos se había reducido a 717.²⁶¹

• El templo de San Pedro y San Pablo

El conjunto conventual de Teposcolula tiene varias etapas constructivas. Una, la primera, es del año de 1541 en que se refugió ahí fray Domingo de Santa María. Seguramente era de materiales perecederos y desde luego pudo edificarse a instancias de fray Francisco Marín, residente de Teposcolula por ese tiempo. Empero no creo que dicho fraile sea el arquitecto del recinto que hoy se admira, como piensa Mullen, toda vez que nueve años después —conforme escribí en el apartado sobre Yanhuitlán— el virrey Mendoza indicó a su sucesor: “En Tepozcolula se labró una casa de muy ruin mezcla y en mal lugar”.²⁶²

²⁵⁸ Juan Bautista Méndez, *op.cit.*, p. 375; Agustín Dávila Padilla, *op.cit.*, p.841; el capítulo intermedio del año de 1561 también es referido por Robert Mullen, *op.cit.*, pp. 233, 46; Wigberto Jiménez Moreno, “Los dominicos en la Mixteca y el vocabulario de Alvarado”, en Alvarado, Francisco de, *Vocabulario en lengua mixteca...*, p. 16; y Magdalena Vences, *op.cit.*, p. 67

²⁵⁹ Esteban Arroyo, *et.al.*, *La nación chuchona y la monumental iglesia de Coixtlahuaca, Oax.*, [s.p.i.] pp. 17-18

²⁶⁰ *Moderación de doctrinas de la Real Corona administradas por las órdenes mendicantes, 1623*, publ. de France V. Scholes y Eleanor B. Adams, México, José Porrúa e Hijos, 1959, (Documentos para la historia de México Colonial, VI), pp. 32-33

²⁶¹ José Antonio Villaseñor y Sánchez, *Theatro americano, descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, v. 2, México, 1952, pp. 128-129

²⁶² *Los virreyes españoles en América...*, v. 1, p. 56

Los padres pensaron que alrededor de la primera “casa” podrían reunir a la población, pero al virrey Mendoza tampoco le pareció el terreno porque era mejor para el cultivo y muy húmedo para las “casas nuevas” y el edificio conventual.²⁶³

De hecho el primitivo conjunto religioso estuvo en un emplazamiento que no es el actual. Kubler pensó lo mismo,²⁶⁴ pero para encontrarlo se necesita una exploración arqueológica

Un oficial enviado del virrey Velasco debió acudir a Teposcolula a buscar el nuevo terreno para el pueblo y el recinto, mismo que hoy existe en las laderas de un cerro.

Las obras debieron avanzar con rapidez, puesto que en el año de 1555 el vicario provincial de la Mixteca habitaba en el convento. Seis años después ahí se reunió el capítulo, para el cual los indios dieron limosnas.²⁶⁵ Al respecto, Valderrama escribió que los naturales aportaron más de veinte mil pesos para celebrar la junta.²⁶⁶ Además, el visitador, en su carta al rey, acusaba a los dominicos de Teposcolula —pero también a los de Yanhuitlán, Coixtlahuaca, Tamazulapa, Tlaxiaco y Achiutla— de persuadir a los naturales para que les donaran sus bienes.²⁶⁷

Seguramente las obras de Teposcolula se interrumpieron en el año de 1564 hasta nueva orden²⁶⁸

Según la hipótesis de James Kiracofe el proyecto dominico de Teposcolula podría haberse concluido antes del año de 1579 en vista de la epidemia de tifo que asoló

²⁶³ Ibíd.

²⁶⁴ George Kubler, Arquitectura mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p.637

²⁶⁵ Véase el apartado anterior, dedicado a Teposcolula

²⁶⁶ Jerónimo de Valderrama, op.cit., p. 300

²⁶⁷ Ibíd., p. 301

²⁶⁸ Véase en el apartado anterior el fragmento de la carta del 22 de enero de 1564

a la población entre 1576-1578¹⁴⁵. Seguramente se refiere a esos años porque después escasearía la mano de obra.

A la fecha el enorme atrio de Teposcolula se desplanta al frente del convento, iglesia y capilla abierta. Sus dimensiones son muy semejantes a las del hoy reducido de Coixtlahuaca (Véase plantas de los edificios conventuales de San Pedro y San Pablo Teposcolula y San Juan Bautista Coixtlahuaca). No hay capillas posas, pero pudo haberlas. Ello sólo podría determinarse si se excavaran las esquinas del atrio.

La inmensa capilla abierta, dispuesta al norte del templo, presenta dos naves longitudinales con columnas, arquerías y molduraciones manieristas, mientras los contrafuertes y la bóveda central de nervadura recuerdan formas gotizantes. Kubler, sin mencionar su fuente, comentó que se construía “entre 1575 y 1580 ó diez años antes”²⁶⁹, lo cual pudo ser posible, dado que el manierismo se hizo presente en la Nueva España desde que Claudio de Arciniega levantó el túmulo de Carlos V.

La nave del templo tiene forma de cruz latina y por lo mismo no puede ser la del siglo XVI. En efecto, un sismo ocurrido el 16 de mayo de 1750 provocó grandes estragos en la iglesia, que tal vez era la de la época de la evangelización. Esta incluso dejó de utilizarse por temor a que se derrumbara. Fray José González, prior del convento, escribió constantemente al virrey, primer conde de Revillagigedo, con el fin de que le asignara una parte de los tributos para su reconstrucción, en vista de que “por la suma miseria a que están constituidos los naturales” no pueden hacerlo. Las cartas se sucedieron desde el día del terremoto hasta febrero de 1752 en que el virrey ordenó un reconocimiento para saber en cuánto saldrían los gastos de reparación. Dionisio González y Gabriel Pérez, maestros de arquitectura, fueron los peritos, sus cálculos rebasaron los siete mil pesos, toda vez que habían de rehacer las bóvedas y construir nuevos contrafuertes. Después de una larga correspondencia, en septiembre de 1752, el virrey decidió que “de los tributos de la cabecera de Teposcolula se separe la cuarta parte por tiempo de cinco años y (.) se entregue a la persona lega que nombrare el (...)

¹⁴⁵ James Kiracofe, *op. cit.*, p 68

²⁶⁹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, pp. 381-382

obispo de la ciudad de la Puebla para que la gaste en el reedificio de la iglesia de la expresada cabecera.²⁷⁰ No obstante, en junio de 1753 todavía no empezaba la reparación. Incluso se había solicitado el peritaje de otro alarife, Manuel de Abrego, quien también calculó los gastos en siete mil pesos. La iglesia aún no se componía en noviembre de 1755,²⁷¹ ¿Quizá se derrumbó y se edificó entonces la de cruz latina que ahora vemos, reutilizando los muros que aún servían?

El convento se encuentra al sur del templo, con los anexos que sirvieron de hospedería al vicario provincial durante el mismo siglo XVI.

4. Coaxtlahuacan (Yodzocoo), “Llano de culebras”²⁷²

De la idolatría y evangelización en Coaxtlahuaca se tienen los testimonios del proceso inquisitorial del cacique y gobernadores de Yanhuitlán de los años de 1544 a 1546, así como algunas referencias de Dávila Padilla.

Por un lado, antes del año de 1541, los naturales de Coaxtlahuaca no tenían frailes que los evangelizaran sino que debían acudir a la doctrina de Yanhuitlán, conforme lo hacían también los habitantes de Teposcolula, Nochixtlán, Etlatongo, Xaltepec, Tilantongo, Achiutla y Tlaxiaco.²⁷³ Quizá estos pueblos iban a la doctrina de Yanhuitlán desde los años de 1536 ó 1537 en que fray Dionisio de Vargas se encargaba de ella. En realidad los indios de Teposcolula dejaron de asistir a la doctrina de Yanhuitlán desde el momento en que tuvieron su propio establecimiento religioso (1541), pero no así los otros que siguieron frecuentando el primero hasta que éste fue abandonado por su vicario fray Domingo de Santa María en el año de 1541.²⁷⁴

²⁷⁰ AGN, Patronato, 1755, No. 199, 30 fs. El historiador Pablo Escalante me proporcionó este documento, el cual le agradezco infinitamente.

²⁷¹ Ibidem

²⁷² Antonio de los Reyes, Arte en lengua mixteca, p. 89

²⁷³ AGN Inquisición, t. 37, exp. 7, declaración de Cristóbal de Chávez.

²⁷⁴ Ibidem, declaración de fray Martín de Santo Domingo, residente en Coaxtlahuaca.

Cuatro o cinco años después, en 1545 ó 1546, el pueblo de Coixtlahuaca ya tenía “monasterio”, seguramente de materiales perecederos. Francisco Marín era el vicario y fray Martín de Santo Domingo el residente.²⁷⁵ Con base en estos hechos Magdalena Vences supone que la fundación de la casa de Coixtlahuaca es del año de 1544,²⁷⁶ lo cual considero muy probable.

Sea como fuere, entre los años de 1544 y 1546 ya existía el recinto de Coixtlahuaca. El pueblo actual tal vez ya se había levantado sobre las ruinas del sitio prehispánico, conforme se apuntó en otro capítulo.²⁷⁷ Cerca del pueblo existían adoratorios indígenas clandestinos. Así lo atestiguaron don Juan, gobernador de Etlatongo, y don Martín, principal del pueblo de Teposcolula, en el ya citado proceso inquisitorial del cacique y gobernadores de Yanhuítlán. En efecto, los declarantes manifestaron que “..en un cerro alto que está camino de Cuestlabaca” se hacían sacrificios de esclavos a dos ídolos. Siquivi y Xiv, a los cuales cambiaban de lugar cada tres años, quizá con el fin de que los frailes no los destruyeran.²⁷⁸

Por mucho que los indígenas escondieran sus antiguas deidades nunca faltó quien los delatara ante los frailes. Así lo cuenta Agustín Dávila Padilla que tuvo noticia de la destrucción de ídolos ocurrida en Coixtlahuaca tal vez en los años cuarenta.

Según el relato del cronista, el gobernador de Coixtlahuaca reveló a uno de los padres —que pudo ser Francisco Marín o bien Martín de Santo Domingo— el punto donde se hallaba el adoratorio del “dios de las aguas”, lugar poco conocido incluso por los indios. El sitio era una cueva con innumerables recovecos que resultarían una tumba para los que no supieran el camino de retorno. El fraile usó un cordel largo que ató a las afueras de la cueva y que le sirvió como guía de regreso. Después de gatear y caminar un cuarto de legua (1 240 m aproximadamente) el evangelizador contempló una enorme

²⁷⁵ *Ibidem*, exp. 7 declaraciones de fray Francisco Marín y fray Martín de Santo Domingo; exp. 10, declaración de fray Francisco Marín que funge como intérprete entre los testigos indios y los inquisidores.

²⁷⁶ Magdalena Vences, *op.cit.*, p. 68

²⁷⁷ Véase Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en este mismo trabajo.

²⁷⁸ AGN *Inquisición*, t. 37, exp. 5

estancia natural donde estaba el ídolo y su altar. La imagen no era una talla sino una estalactita en forma de columna que el misionero echó por tierra y desbarató de inmediato.²⁷⁹

Por otra parte, si bien para Magdalena Vences la fundación del convento de Coixtlahuaca tuvo lugar en el año de 1544, para Robert Mullen ésta ocurrió en 1546 ó 1548, pues de este último año es la primera mención de Coixtlahuaca en las actas capitulares.²⁸⁰ Lo que parece suceder es que no siempre coincide el año de fundación con el de la mención en las actas y mucho menos con la construcción de un edificio de materiales perdurables, al menos así se observa en los casos antes citados de Yanhuitlán, Teposcolula y ahora Coixtlahuaca.

Robert Mullen supone también que entre febrero de 1546 y septiembre de 1547, fray Francisco Marín construyó la capilla abierta que vemos hoy en día y terminó los planos de la iglesia y convento.²⁸¹ Pero de lo que no hay duda, es de que el complejo arquitectónico se levantó sobre una pirámide, según se advirtió en otro capítulo.²⁸²

Del establecimiento de Coixtlahuaca se vuelve a tener noticia hasta el 8 de febrero de 1552, en que las actas del capítulo intermedio hacen saber que se le cuenta entre las casas de la provincia de Santiago, junto con Yanhuitlán, Teposcolula, Tlaxiaco, Etlá y Cuilapan.²⁸³ Los frailes asignados a Coixtlahuaca en este capítulo fueron fray Alonso de Trujillo, vicario, fray Bernardo de Salinas, fray Pedro de Valladolid y fray Miguel de Villarreal.²⁸⁴

El cronista Juan Bautista Méndez menciona que en las actas del capítulo provincial del año de 1556 la advocación del templo de Coixtlahuaca era la de Santa

²⁷⁹ Agustín Dávila Padilla, *op.cit.*, pp. 643-644

²⁸⁰ Robert James Mullen, *op.cit.*, pp. 40, 189, 234

²⁸¹ *Ibidem*, pp. 128-129

²⁸² Véase Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en este mismo trabajo.

²⁸³ Juan Bautista Méndez, *op.cit.*, p. 244

²⁸⁴ Magdalena Vences, *op.cit.*, p. 70

María y no la de San Juan Bautista que apareció en las actas del capítulo de septiembre de 1562²⁸⁵

Hacia el año de 1564 la edificación del conjunto conventual de Coixtlahuaca debió estar muy adelantada, pues ahí se llevó a cabo el capítulo intermedio bajo el provincialato de fray Cristóbal de la Cruz.²⁸⁶ Entre los años de 1564 y 1579 lo habitaban de ordinario cuatro religiosos que asistían a 3 200 indios²⁸⁷ Otro capítulo intermedio se celebró ahí en enero de 1583.²⁸⁸

Magdalena Vences enumeró a algunos de los vicarios de Coixtlahuaca en el siglo XVI: fray Antonio de la Serna (1555-56 y 61), fray Juan García (1558), fray Francisco de Murguía (1559 y 1564), fray Domingo de la Anunciación (1562), fray Jordán de Santa Catalina (1576), fray Diego de Ontiveros (1578 y 1583) y fray Antonio de los Reyes (1589).²⁸⁹

El templo de San Juan Bautista fue secularizado con anterioridad al año de 1746. En éste era iglesia parroquial con cura clérigo.²⁹⁰

• La iglesia de San Juan Bautista

Poco hay que decir sobre el conjunto conventual de Coixtlahuaca toda vez que María Magdalena Vences Vidal ha hecho grandes aportaciones en el estudio de la magnífica obra.²⁹¹ Sin embargo, sólo quisiera dar mi punto de vista sobre algunas de las hipótesis que ella presenta, sin demeritar en nada su valiosa investigación.

Ya he hecho referencia a que el pueblo actual de Coixtlahuaca, así como el conjunto conventual se levantaron sobre el anterior sitio prehispánico e incluso éste

²⁸⁵ Juan Bautista Méndez, op.cit., pp. 275, 461-462

²⁸⁶ Ibidem, p. 471

²⁸⁷ Relación de los obispados..., pp. 64, 74

²⁸⁸ Robert James Mullen, op.cit., pp. 47, 233

²⁸⁹ Magdalena Vences, op.cit., p. 71

²⁹⁰ José Antonio Villaseñor y Sánchez, op.cit., v. 2, p. 172

²⁹¹ María Magdalena Vences Vidal, op.cit.

último encima de una plataforma piramidal. Para llegar a esta idea me basé, como he indicado en el primer capítulo, en las exploraciones de Ignacio Bernal, pero también en la observación de la topografía abrupta y de los taludes que se forman al poniente y al sur del recinto religioso. Por el contrario, Vences considera que el pueblo es sólo el novohispano, que no está sobre las ruinas del prehispánico y que si está “escalonado” se debe a “la irregularidad del suelo.” Las “terrazas” del atrio y la huerta los atribuye también a lo sinuoso del terreno,²⁹² pese a la piedra prehispánica que se ha hallado en el claustro y barda del atrio. Desde mi punto de vista, el material prehispánico y los taludes indican que el conjunto conventual se erige sobre un basamento precolombino. En Achiutla y en Yanhuitlán sucede lo mismo; es decir, se aprecian los desniveles que provocan los taludes. Curiosamente en estos dos lugares, como en Coixtlahuaca, los atrios se desplantaron al norte. Habría necesidad de una intervención arqueológica que respaldara alguna de las dos hipótesis

Vences, como yo, piensa en la existencia de una primera ermita de materiales perecederos que pudo existir desde el momento en que se aceptó la fundación del recinto por el año de 1544.²⁹³ La duda es: ¿Dónde estaría esa construcción? Aquí también considero la necesidad de una excavación.

Con respecto al muro atrial, Vences se percató de que el actual es del siglo XVIII y de que su perímetro inicial se redujo. Se dio cuenta también de la existencia de un muro de contención por el lado norte del atrio.²⁹⁴ Seguramente éste se colocó con el fin de rellenar el talud como sucedió en Yanhuitlán. Mas quizá el terraplén, con el paso del tiempo, se vino abajo y se decidió entonces limitar el atrio hasta el primer desnivel, con la barda de arcos invertidos que se aprecia hoy. Tal vez desde esa misma época la barda oriental redujo el atrio por ese lado. Es notorio que las construcciones posteriores le robaron terreno. Existe la necesidad de delimitar con precisión el antiguo muro atrial, así como de corroborar o descartar la existencia de posas. No es posible que sólo porque no

²⁹² Ibidem, pp 303-308

²⁹³ Ibidem, p. 486

²⁹⁴ Ibidem, p. 318

se vean las huellas de éstas se pueda inferir que no las hubo en los conventos de la Mixteca.²⁹⁵ En Achiutla aún están de pie.

De la capilla abierta, al igual que Mullen, Vences supone que se construyó entre los años de 1546 y 1548, y que fue la primera edificación del conjunto toda vez que posee sacristía, celda y coro, que sirvieron a la liturgia y de habitación a los pocos frailes.²⁹⁶ Como Mullen, Vences atribuye la obra a fray Francisco Marín.²⁹⁷ Ahora bien, ¿la capilla abierta con sus dependencias conforman lo que fue la segunda etapa constructiva, dado que la primera fue de materiales perecederos?

Por otra parte, es de todos sabido que Robert Mullen ha atribuido el edificio conventual que hoy vemos a fray Francisco Marín, quien estuvo en Coixtlahuaca entre 1546 y 1548. Sin embargo desde mi punto de vista ello no es creíble, pues dos años no son suficientes para la realización de una obra de la naturaleza del conjunto conventual. No obstante, pudiera ser que dicho fraile sí interviniera en la edificación de la capilla abierta y quizá también en la construcción de un templo de materiales perecederos. Ambos probablemente funcionarían al mismo tiempo.²⁹⁸

Vences hizo la delimitación del huerto con respecto a las calles que hoy lo colindan. En la barda sur halló unos muros que “encierran un espacio circular” que supuso molinos.²⁹⁹ Yo creo que son los hornos para quemar la cal usada en la construcción del edificio. Esos hornos también los he visto en lo que fueron los huertos de Santo Domingo de Oaxaca y en el atrio de Santiago de Cuilapan. El arqueólogo Enrique Fernández Dávila, al excavar lo que fueron los huertos del conjunto dominico de Oaxaca, encontró dichos hornos. Por los residuos de cal que presentaban dedujo que se trataba de hornos para quemar la cal utilizada en la construcción del recinto.

²⁹⁵ Ibidem, pp. 318-319

²⁹⁶ Ibidem, pp. 321, 374, 490

²⁹⁷ Ibidem, pp. 517; Robert Mullen, op. cit., pp. 128-129

²⁹⁸ Ibidem y Robert Mullen, "Fray Francisco Marín: Vignola Rivel in The New World; Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v XVI, No. 64, México, 1993, pp. 60-61

²⁹⁹ María Magdalena Vences Vidal, op. cit., p. 359

La citada autora da el nombre de “anexos” a las construcciones del lado sur del exconvento y señala que también existen en Yanhuitlán y Teposcolula, como lo es en efecto. Entre algunas de las hipótesis sobre su función, menciona que sirvieron de hospedería en la planta alta y de habitaciones de los hermanos cooperadores en la baja, aunque también pudieran ser la sede del vicario provincial.³⁰⁰ Si dichas dependencias se usaron con los mismos fines que en Yanhuitlán, entonces fueron hospedería de provinciales. Así al menos lo indica Burgoa³⁰¹

Hay que añadir que no sólo los dominicos de Yanhuitlán y Teposcolula abusaron de la mano de obra y de las limosnas indígenas. En Coixtlahuaca los frailes hicieron lo mismo: cobraban un tomín a los naturales que no asistían a misa. Además, en fecha próxima al capítulo intermedio del año de 1564 que se celebraría en Coixtlahuaca, los padres cobraron tomín y medio a cada indio para los gastos de la reunión. Según el visitador Valderrama, juntaron más de cuatro mil pesos.³⁰²

Los dominicos efectuaron el capítulo del año de 1564, pero tuvieron que suspender la construcción del recinto, al igual que detuvieron las obras de Yanhuitlán y Teposcolula, conforme he referido con base en la carta del 22 de enero de 1564 que incluye en su trabajo Magdalena Vences³⁰³ La misiva, como se recordará, era la defensa de los frailes de las acusaciones de Valderrama, así como la solicitud del envío de las trazas para los edificios que aún se hallaban inconclusos. Vences señala que las obras se reiniciaron en el año de 1569, puesto que en el Archivo Municipal del sitio hay un documento que ordena finalizar la obra.³⁰⁴ Esta, según ella, se dio por terminada en 1576, toda vez que en ese año se requirió al cantero Tomás Ramírez, indio natural, a regresar a las obras. Vences plantea la hipótesis de que este personaje pudiera ser el autor de la talla de las portadas poniente y norte del templo. La última incluso la

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 364-370

³⁰¹ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción...* v.1, pp. 295-296

³⁰² Jerónimo de Valderrama, *op.cit.*, p. 299

³⁰³ María Magdalena Vences Vidal, *op.cit.*, p. 477

³⁰⁴ *Ibidem*, pp. 316, 478, 494-495

considera inacabada, porque quizá el cantero murió durante la epidemia de tifo de ese mismo año.³⁰⁵

Por último, me parece un gran acierto que Vences considere “renacentistas” las portadas que Angulo había mencionado como claroscuroistas, Toussaint, puristas; y, Kubler, platerescas.³⁰⁶ Su postura se apoya en que encuentra semejanzas formales muy cercanas entre la portada poniente del templo con la puerta del castillo viejo de Verona, que se ve en la lámina LXVIII del Libro tercero de arquitectura de Sebastián Serlio (Fig. PIN18). Además, el uso de los nichos le parece que procede de la lámina LIII del mismo tratado (Fig. PIN19). De hecho considero que tiene toda la razón en lo que corresponde al primer cuerpo y al ático. Lo mismo creo de su apreciación de la portada norte, para la cual la investigadora hizo la conjetura de que tuvo como fuente gráfica el arco de Trajano que está en la lámina LX del tratado referido (Fig. PIN20).³⁰⁷ Al respecto, en un artículo de 1988, José Guadalupe Victoria había planteado la posibilidad de que las portadas “pudieran verse como intentos de proyectos manieristas”.³⁰⁸ A mí me parece que con los descubrimientos de Magdalena Vences ya no cabe ninguna duda sobre su manierismo.

5. Achiotlan (Yñudico o Ñuundecu), “tierra del color”, “tierra de la grana”, “lugar donde abunda la grana o el achiote”³⁰⁹

En otro capítulo ya he mencionado la importancia de Achiutla durante la época prehispánica. Ahí, amén de que se encontraba el santuario más importante de la Mixteca

³⁰⁵ Ibidem, pp. 497-500

³⁰⁶ Diego Angulo, et al, Historia del arte hispanoamericano, t. II, pp. 369-370; Manuel Toussaint, et al, “Tecali, Zacatlan and The renacimiento purista”, The Art Bulletin, v. XXIV, n. 4, 1942, George Kubler, Arquitectura mexicana del siglo XVI..., pp., 522-523

³⁰⁷ María Magdalena Vences Vidal, op.cit., pp. 388, 391-392, 396, 407

³⁰⁸ José Guadalupe Victoria, “Un problema de filiación estilística. Las portadas de la iglesia dominica de Coixtlahuaca, Oax.” Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XV, núm. 59, 1988, pp. 111-127

³⁰⁹ “Relación de Tilantongo y su partido”, p. 231; Antonio de los Reyes, Arte en lengua mixteca, p. 89, 127

dedicado a Quetzalcóatl, se educaba una casta sacerdotal para su culto y existía un famoso oráculo consultado incluso por Moctezuma II³¹⁰

Quetzalcóatl, en su advocación de “Corazón del pueblo”, seguía siendo adorado por los mixtecos al mediar el siglo XVI. En el templo mayor aún se practicaban sacrificios humanos, los ídolos se bañaban con sangre y durante las ceremonias se cantaban oraciones.³¹¹

La evangelización del sitio fue encomendada a un clérigo secular con posterioridad a 1541, pues todavía en ese año los achiatecos asistían a la doctrina de Yanhuitlán.³¹² A mediados del siglo XVI, el sacerdote en funciones era viejo, temía a los indios y no sabía su lengua; por ello solicitó al obispo que lo sacara de Achiutla y lo enviara a otro lugar. Empero, el anciano murió sin ver cumplido su deseo.³¹³

La escasez de clérigos obligó al obispo Juan López de Zárate a pedir un religioso que administrara la doctrina al provincial de los dominicos, que pudo ser fray Andrés de Moguer (1550-1553) o bien fray Bernardo de Alburquerque (1553-1556). Este no aceptó porque también le faltaban frailes. Entonces el prelado acudió al virrey y a través de él logró que el provincial encomendara a fray Benito Hernández la difícil tarea de evangelizar a los achiatecos.³¹⁴

Fray Benito Hernández tenía varios años de predicar en la Mixteca Alta y conocía perfectamente la lengua. Había escrito un libro de la doctrina cristiana en ese idioma por el año de 1550.³¹⁵ Burgoa dice que fray Benito se hallaba comisionado en la doctrina de Tlaxiaco desde el año de 1548 al lado de fray Gonzalo Lucero con quien

³¹⁰ Véase Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en el postclásico, La historia documental, en este mismo trabajo

³¹¹ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1, p.-318

³¹² AGN Inquisición, t. 37, exp. 7, declaración de Cristóbal de Chávez

³¹³ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1, pp. 322, 330

³¹⁴ Ibidem, p. 323

³¹⁵ Ibidem, p. 331; Agustín Dávila Padilla, op.cit., p. 484

permaneció hasta la muerte de éste ocurrida en el año de 1558.³¹⁶ Por el contrario, Jiménez Moreno tiene la versión de que el padre llegó a Nueva España en el año de 1550 y que se le asignó a Tlaxiaco en febrero de 1552, donde tres años más tarde se le nombró vicario y convivió con fray Gonzalo Lucero³¹⁷

En el año de 1556 fray Benito seguía en Tlaxiaco y en el de 1558 se trasladó a Achiutla, ya que el cronista Juan Bautista Méndez dice que en ese año el capítulo celebrado en Yanhuitlán aceptó la casa de Achiutla dedicada a San Sebastián.³¹⁸ Sin embargo, Mullen indica que la aceptación ocurrió dos años antes.³¹⁹

Según las actas capitulares que también consultó Wigberto Jiménez Moreno, fray Benito regresó a Tlaxiaco en el año de 1559, y aún tenía el cargo de vicario en el de 1561. Un año después el sacerdote fue vicario de Cuilapan y en septiembre de 1568 regresó a la casa de Achiutla. Ahí murió dos años más tarde, ya que en el capítulo del año de 1570 se rezaron plegarias por la salvación de su alma.³²⁰

El hecho es que fray Benito Hernández arribó a Achiutla entre los años de 1556 y 1558 en que administró la doctrina a 2 406 familias de indios,³²¹ luego se retiró y quedó de vicario fray Juan Loyando en 1559.³²² No hay datos de Achiutla en los nueve años siguientes y es hasta el período 1568-1570 cuando Hernández residió nuevamente ahí, tiempo en el que atendió espiritualmente a 1 200 indios,³²³ cuya población también había decrecido.

³¹⁶ *Ibidem*, pp. 331-332, 305, 54-58; Alonso Franco, *op.cit.*, p. 558

³¹⁷ Wigberto Jiménez Moreno, "Los dominicos en la Mixteca y el vocabulario de Alvarado", pp. 30-31

³¹⁸ Juan Bautista Méndez, *op.cit.*, p. 277

³¹⁹ Robert James Mullen, *op.cit.*, pp. 46, 187

³²⁰ Wigberto Jiménez Moreno, "Los dominicos en la Mixteca y el vocabulario de Alvarado", p. 32

³²¹ *Suma de visitas*..., no. 33

³²² Robert James Mullen., *op.cit.*, p. 187

³²³ *Relación de los obispos...*, p. 64

Fray Benito, quizá desde su primera estancia en Achiutla, se dedicó a destruir las antiguas deidades, ceremonias y creencias de los achiutecos. Estos, cuenta Burgoa, en venganza, decidieron dejarlo morir de hambre, lo encerraron en su “ermita” y lo vigilaron día y noche para evitar que alguien, movido por la compasión, le diese alimento. Unos indios, no obstante, se las ingeniaron para arrojarle tortillas “por encima de las bardas”; después, los mismos principales se percataron de que los españoles podrían castigarlos si se enteraban de la muerte del fraile, así que lo dejaron en libertad.³²⁴

Pese a los malos tratos a que fue sometido, fray Benito continuó predicando y destruyendo teocallis prehispánicos. Un día se enteró que en lo más alto de la sierra estaba el adoratorio de “Corazón del pueblo” —la esmeralda labrada en forma de serpiente emplumada— y la quiso destruir de inmediato. Con gran esfuerzo, fray Benito subió el cerro y consiguió su objetivo. En él encontró numerosas esculturas, las consideró “demonios” y por lo mismo una a una las hizo trizas, al tiempo que las maldecía en la lengua de los nativos. Llegó a sus manos “Corazón del pueblo” y el fraile, sorprendido, admiró la bien lograda talla, así como lo valioso de la joya. La guardó y, en opinión de Burgoa, le ofrecieron “tres mil ducados por ella”; mas el padre prefirió molerla y hacerla polvo en presencia de los indios y caciques de Achiutla y de otros pueblos.³²⁵

Según Burgoa los indígenas quedaron satisfechos y contentos con la destrucción de su dios tribal, panteón y oráculo, cosa que me parece increíble si se consideran los acontecimientos de Yanhuitlán en torno a la rebeldía de los mixtecos para aceptar la evangelización y abandonar el culto de sus antiguas deidades.

Fray Benito Hernández —como todos los dominicos— tenía gran experiencia en la destrucción de dioses prehispánicos. En Chalcantongo, cerca de Tlaxiaco, descubrió un cementerio, un santuario y una “biblioteca” donde se guardaban códices que arrasó

³²⁴ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción...*, v. 1 pp. 330-331

³²⁵ *Ibidem*, pp. 332-333, 349, Gonzalo López se llamaba el indio que entregó a “Corazón del pueblo”

sin ningún miramiento. Pateó y desnudó de sus ornamentos ceremoniales los cadáveres de indios caciques y sacerdotes que él creía evangelizados y "...tenía por buenos cristianos"; arrolló con infinidad de ídolos de oro, de piedra y de madera, así como con los innumerables lienzos de pintura que ahí se custodiaban. Finalmente, y para que no quedara ningún testimonio de la idolatría, costumbres e historia del centro ceremonial, lo incendió, imitando a Savonarola, su hermano de orden, en la famosa "quema de las vanidades" de Florencia. Fray Benito echó por tierra también el santuario de Chichahuastla, visita de Tlaxiaco, y de seguro muchos otros que no aparecen en la crónica de Burgoa.³²⁶

Los achiutecos, después de que fray Benito redujo a polvo a su dios principal, llevaron sus imágenes de oro y plata ante el padre. Este las mandó a fundir para que luego le hicieran los utensilios religiosos que todavía Burgoa vio en la sacristía del conjunto conventual de Achiutla.³²⁷

Conforme indican Dávila Padilla y Burgoa, el cadáver de fray Benito fue sepultado en la primitiva iglesia y luego trasladado a la sacristía de la actual durante el mismo siglo XVI.³²⁸ Esto significa que por el año de 1570 el templo que funcionaba no era el del hoy conjunto conventual, sino otro, seguramente el que está a las faldas de la pirámide, pequeño y ya sin techumbre. Luego entonces, el que está sobre la plataforma prehispánica es posterior al año de 1570. Ello quiere decir que hubo dos etapas constructivas

Desgraciadamente ninguno de los cronistas señala el año en que cambió la dedicación del templo de San Sebastián por la de San Miguel Arcángel que ya menciona Dávila Padilla.³²⁹

Los dominicos seguían administrando la doctrina de San Miguel Achiutla en el año de 1746, mas el número de fieles se había reducido a 260 familias de indios.³³⁰

³²⁶ *Ibidem*, pp. 337-341

³²⁷ *Ibidem*

³²⁸ *Ibidem*, Agustín Dávila Padilla, *op.cit.*, p. 485

• El conjunto conventual de San Miguel

Al igual que en Yanhuitlán y Coixtlahuaca, el edificio conventual de Achiutla se levanta sobre un basamento piramidal. Puede ser visto desde muy lejos, dada la inexistencia de un pueblo o construcciones que estorben la visibilidad. En realidad el convento parece abandonado entre las montañas e infinidad de plataformas prehispánicas de diferentes tamaños, perdidas entre hierbas y arbustos. No hay huellas de que alguna vez se trazara un poblado. Los escasos habitantes viven aún a la manera prehispánica; es decir, dispersos en los cerros, sin calles ni plazas.

Al norte de la plataforma y al pie de ésta quedan las ruinas de un templo cristiano construido de cantera. Es de una nave y tres tramos, más pequeño en relación del que se halla sobre el basamento. El presbiterio está dirigido al norte y no al oriente como era lo usual. Ahora se encuentra sin cubierta, pero por los restos que todavía hay, se advierte que fue de bóveda de arista con nervaduras decorativas. Este edificio pudo ser el que funcionaba en 1570, año de la muerte de fray Benito Hernández, puesto que según Dávila Padilla y Burgoa, en él fue sepultado y luego trasladado a la sacristía de la actual durante el mismo siglo XVI.³³¹ Por tanto, estos muros a punto de caerse quizá constituyen la primera etapa del inmueble (Véase la planta del conjunto conventual de Achiutla).

Una segunda etapa constructiva es la posterior al año de 1570 en que los restos de fray Benito se llevaron ahí. Es la que se erige sobre la plataforma, la que domina el panorama de Achiutla. El atrio, como en Yanhuitlán y Coixtlahuaca, se dispuso al norte del templo, pero tiene la particularidad de poseer tres niveles provocados por los taludes. En el superior, en las esquinas, aún se hallan tres capillas posas en lamentable estado. Al

329 Ibidem

330 José Antonio Villaseñor y Sánchez, op.cit., v. 2, p. 133

331 Véase el apartado anterior dedicado a Achiutla y Agustín Dávila Padilla, op.cit., p. 485; Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v. 1, pp. 337-341

centro, en eje con el acceso al atrio y a la puerta norte del templo, hay un pedestal donde tal vez un día se apoyó la cruz atrial.

El hecho de que el atrio se sitúe el norte del templo tiene la justificación de que no hubiera podido establecerse al oeste, porque de ese lado existe una gran pendiente, además de que no hay taludes evidentes. A diferencia de los atrios de Yanhuatlán y Coixtlahuaca, el de Achiutla no fue nivelado mediante algún terraplén.

El templo es de una sola nave, con presbiterio rectilíneo reforzado con un contrafuerte en forma de talud. Su dirección es oriente-poniente. Tiene cinco tramos definidos a través de igual número de contrafuertes, entre los cuales hay vanos de medio punto abocinados al exterior. Lo significativo de esta fachada norte es el parecido formal que hay con la del mismo lado del templo de Yanhuatlán. Existen también en esta pared restos de águilas bicéfalas, apenas evidentes por lo erosionado de la piedra, misma que parece ser de pirámide y de reutilizarse en el edificio novohispano. No se usó cantera.

La portada norte, de filiación manierista, parece haber sido la principal, ya que por ella se ingresa del atrio al templo a través de once peldaños. La portada poniente es también manierista. En su segundo cuerpo hay un arco mixtilíneo abierto quizá en el siglo XVIII con el objeto de iluminar la nave, ya que no hay coro. El imafrente está remetido entre dos gruesos contrafuertes, en cuyos muros se aprecian huellas de *mechinales* y el dibujo del águila bicéfala. Junto al contrafuerte sur se abre un gran arco escarzano que da paso a la portería del convento.

El convento fue de dos cuerpos, pero el segundo hoy está sin cubiertas, aunque todavía se observa la disposición de las celdas. En el primero, lo más notorio es la cocina por el tiro de la chimenea que ahora sirve de nido de murciélagos. Hay otras dependencias que pudieron ser el refectorio, la sala de profundis y la sacristía. En ellas aún se ven restos de pintura mural, así como lo que fue el sistema de desagüe.

Lo que fuera el claustro del convento hoy es sólo un cuadrado desprovisto de arquerías. En un claro que está entre el claustro y la cocina aún existe un horno de piedra.

Las huertas estuvieron del lado sur del convento, en un terreno de diferentes niveles por la forma misma de los taludes.

A mediados del siglo XVII Francisco de Burgoa escribió que en Achiutla “Tienen muy capaz iglesia y convento [.] todas las oficinas y bajos del convento son de bóveda, de todas las ventanas de los religiosos, tienen espaciosa vista por los collados de sus sierras, y vegas de sus ríos.”³³²

6. Tamatzulapa o Tamazolapan (Tequevui), “en el agua o río de los sapos”³³³

La información sobre Tamazolapan es casi nula. Los cronistas de la provincia de Santiago se olvidaron de mencionar la fundación y los de la de San Hipólito no hicieron ninguna referencia por hallarse fuera de su jurisdicción geográfica.

Conforme se dijo, Tamazolapan fue un centro urbano muy grande en la época prehispánica. Estaba formado por los sitios clásico de Yatachío y postclásico de Pueblo Viejo, que se localizaban precisamente en el valle de Tamazolapan.³³⁴ Hacia el año de 1548, la población era de 3 320 personas que tributaban 1 100 pesos de oro común al año, así como camisas, naguas, mantas, frijoles, chiles, sal, trigo, maíz, habas e indios para trabajar en casa del encomendero, para pastorear, arar y sembrar. Además se criaba morera y grana cochinilla.³³⁵ Sin lugar a dudas Tamazolapan era un pueblo rico. No obstante, por este año ni los seculares ni los regulares se habían instalado en el sitio. Posiblemente era visita, pero desconozco de cuál doctrina. Fue en el año de 1558 cuando los dominicos reunidos en el capítulo intermedio celebrado en Yanhuitlán aceptaron la

³³² Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v 1, p. 349

³³³ Antonio de los Reyes, Arte en lengua mixteca, pp. 89 y 135; Antonio Peñafiel, Nombres geográficos de México, catálogo alfabético por..., México, Secretaría de Fomento, 1885, p. 172

³³⁴ Véase Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en este mismo trabajo.

³³⁵ Suma de visitas..., no. 658

fundación de la vicaría de Tamazulapan. Esta se dedicó a Santo Domingo y no a la Natividad de Nuestra Señora como se llamó más tarde.³³⁶

Desde luego que Tamazulapan fue un centro indígena, como todas las poblaciones de la Mixteca Alta. Pero sólo se tiene noticia del mito de que ahí había una fuente de “malas aguas [tal vez de éstas deriva el nombre] de tal calidad que el madero que en ellas se pon[ia] queda[ba] hecho piedra”.³³⁷

Por los años de 1563 y 1566 en que la peste denominada Cocolixtli asoló a los indios de Nueva España, la población de Tamazulapan se redujo a 1 500 habitantes. En ese tiempo la vicaría contaba con dos religiosos dominicos.³³⁸

Fray Pascual de la Anunciación habitaba el recinto de Tamazulapan en el año de 1586 y todavía residía en él por el año de 1599. Ahí murió y once años después, al construirse otro templo sobre las ruinas del primero, se encontró su cadáver.³³⁹

Otra iglesia se edificaba en el año de 1730.³⁴⁰ Quince años después los dominicos seguían administrando la doctrina a 260 familias de indios dedicados a la crianza y matanza de ganado cabrío.³⁴¹

Según Peter Gerhard, el templo de Tamazulapan se secularizó antes del año de 1766.³⁴²

³³⁶ Juan Bautista Méndez, op.cit., p. 277

³³⁷ Agustín Dávila Padilla, op.cit., p. 644

³³⁸ Relación de los obispos..., pp. 64 y 75

³³⁹ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1 pp. 374-375; María de los Angeles Romero Frizzi, "Más ha de tener este retablo"... Archivo del Juzgado de Teposcolula, leg. 3, exp. 15

³⁴⁰ AGN, Reales cédulas, v. 130, fs. 8-9 vta.

³⁴¹ José Antonio Villaseñor y Sánchez, op.cit., v. 2 p. 134

³⁴² Peter Gerhard, Geografía histórica de la Nueva España, p. 296

• El recinto religioso de la Natividad de María

El conjunto conventual de Tamazulapan poco conserva de la edificación del siglo XVI. La iglesia que hoy vemos parece ser la cuarta construcción. Una, la primera, fue tal vez de materiales perecederos y quizá corresponde a la época de fundación; es decir, al año de 1558. Otra, “de cal y canto”, sería la que había en la época de fray Pascual de la Anunciación, entre los años de 1586 a 1599.³⁴³ Probablemente de ésta es la portada exterior de la capilla norte del templo, toda vez que acusa una sencilla pero muy buena talla manierista. Ahora se encuentra tapiada.

La tercera iglesia es la que se edificaba sobre las ruinas de la anterior, cuando se encontraron los restos de fray Pascual de la Anunciación en el año de 1610.

La última es la actual, reconstruida por el año de 1730, en que el virrey Juan de Acuña, Marqués de Casafuerte, regresó cuatro mil pesos a José Sarmiento de Valladares que los había invertido en la fábrica.³⁴⁴ De hecho esta construcción así como la capilla anexa, la torre y las cúpulas ochavadas revelan formas dieciochescas. Los elementos de la fachada se resaltan y remeten en movimientos mixtilíneos como era usual en el siglo XVIII. Las esculturas son también dieciochescas de corte popular por su rigidez, desproporción anatómica y falta de expresividad.

De lo que fue el convento sólo se conservan los cimientos, puesto que los alzados son de concreto, hechos entre los años de 1993 y 1994. Del claustro no queda más que el cuadrado sin arquerías. Conviene señalar que los terrenos de las huertas y otras dependencias fueron destruidos en los años cuarenta de este siglo en que se construyó la carretera hacia Oaxaca.³⁴⁵

Parece ser que el atrio tampoco guarda sus dimensiones originales. El muro es también del siglo XVIII y no hay vestigios a simple vista de capillas posas, abierta y cruz central. El muro sur se halla desfasado con respecto a la pared de la entrada al

³⁴³ Véase el apartado dedicado a Tamazulapan.

³⁴⁴ AGN, Reales cédulas, v. 130, fs. 8-9 vta.

³⁴⁵ Comunicación verbal con el párroco de Tamazulapan Margarito Martínez Cedillo en el año de 1992.

exconvento, mientras por el norte rebasa la capilla. Ello puede indicar su antigua ubicación hacia ese lado, tal y como sucede en Yanhuitlán, Coixtlahuaca y Achiutla. Empero, el recinto de Tamazulapan no está sobre ningún basamento piramidal, sino en una planicie, en el costado oriente de la plaza. (Véase planta de conjunto conventual de la Natividad de Nuestra Señora Tamazulapan)

7. Tillantongo Ilhuicalli (Ñuutnoo o Ñudito Huahuindehui), “tierra negra casa del cielo”³⁴⁶

Si bien la historia de la Mixteca prehispánica gira en torno a Tilantongo por ser el centro político de donde procedía el linaje más estimado —según la interpretación de los pocos códices que se conservan—, no ocurre lo mismo con la historia colonial, restringida a los datos de la “Relación de Tilantongo y su partido” y del cronista Francisco de Burgoa. Este menciona que la doctrina de Tilantongo estuvo a cargo de un clérigo secular “cerca de cuarenta años”, pero seguramente con posterioridad a 1541, pues hasta éste los pobladores del sitio acudían a la doctrina de Yanhuitlán.³⁴⁷ Por el año de 1548 el clérigo enseñaba la doctrina a 2 366 personas,³⁴⁸ pero después de las epidemias de los años sesenta, sólo asistía a 1 000 indígenas y visitaba los pueblos de Mitlatongo, Tamazola y Teozacualco. Recibía de salario 180 pesos al año.³⁴⁹

Como Tilantongo se hallaba entre establecimientos dominicos, el obispo fray Bernardo de Alburquerque (1559-1579) hizo los trámites para que fuera administrado por sus hermanos de orden, a cambio del de Teutila, en la región cuicateca, alejado de las fundaciones conventuales de la nación mixteca. La permuta se celebró en el año de

³⁴⁶ “Relación de Tilantongo y su partido”, p. 234; Antonio de los Reyes, Arte en lengua mixteca, pp. 69, 97

³⁴⁷ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1 pp. 372-373; AGN, Inquisición, T. 37, exp. 7, declaración de Cristóbal de Chávez.

³⁴⁸ Suma de visitas..., no. 656

³⁴⁹ Relación de los obispados..., pp. 64, 84-85

1572. Robert Mullen dice que la fundación de Tilantongo fue aceptada en el año de 1574 con tres frailes para su cuidado.³⁵⁰

Las referencias sobre la evangelización del sitio son muy pocas y sólo se mencionan algunos bautizos: a la llegada de los españoles el descendiente del guerrero que luchó contra el sol y le arrebató su territorio, según se escribió en otro capítulo, era Ya q[h] Quaa Nahui Maza[t]zi, “Señor 4 Venado”, que no fue bautizado porque murió. Su hijo mayor, “Guirnalda de tlaloques”, se bautizó con el nombre de don Juan de Mendoza Hijos de éste fueron don Francisco de Mendoza y Felipe de Austria.³⁵¹ El último, según Burgoa y Alfonso Caso, se bautizó en el año de 1563, seguramente en la administración del sacerdote secular. Escogió el nombre de don Felipe de Austria para hacer ver su sangre real, al tiempo que manifestaba obediencia al rey de España. También sus hijos fueron bautizados. Uno, el heredero del cacicazgo, con el nombre de don Francisco Pimentel, otro, con el de don Juan de Aguilar, a quien encomendó el señorío de Tezoatlán.³⁵²

El cura y luego los dominicos que evangelizaron Tilantongo, de seguro destruyeron las figuras de los dioses de madera y de piedra. Uno de ellos era Chiyo dzavui, “altar de la lluvia” o “altar del ídolo [Tlálóc]”. Sobre una pirámide, el dios tenía un templo grande con cubierta de paja. Ahí los sacerdotes mixtecos celebraban seis sacrificios al día de aves, perros, venados y dos o tres seres humanos a los cuales arrancaban el corazón. Los demás indios también se sacrificaban seis veces al día, extrayéndose sangre de las orejas y la lengua.³⁵³ Desgraciadamente no se saben los nombres de los padres que evangelizaron este sitio, pero sin duda alguna sus métodos no variaron mucho, si se consideran los empleados en Yanhuítlán, Coixtlahuaca y Achiutla por ejemplo.

³⁵⁰ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1 pp. 372-373; Robert James Mullen, op.cit., p. 236

³⁵¹ “Relación de Tilantongo y su partido”, pp. 231-232

³⁵² Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1 pp. 276, 370-371; Alfonso Caso, Reyes y reinos..., apéndice IV, no. 36

³⁵³ “Relación de Tilantongo y su partido”, pp. 232-233

Sólo después de la destrucción de los centros ceremoniales, los frailes pudieron cambiar el asentamiento del pueblo prehispánico por el actual. Según Burgoa, el primero se encontraba en un lugar inaccesible (el sitio arqueológico de Monte Negro que excavó Alfonso Caso) y fue preferible que se pasaran "...abajo al sitio que hoy tiene el pueblo en una eminencia de lomería que descuellos sobre lo profundo del valle, como dos leguas largas del lugar antiguo. ..."³⁵⁴ Burgoa quizá pensó que Monte Negro estaba ocupado en el momento de las conquistas militar y espiritual, pero esto no fue así. Hay que recordar que Monte Negro es un sitio preclásico y que los mismos mixtecos del postclásico no supieron quién lo había construido. Por ello inventaron que el sol era su dueño y que, para arrebatárselo, un guerrero mixteca tuvo que luchar con él, vencerlo y engendrar la estirpe de caciques y gobernantes de esa nación.³⁵⁵ El sitio que sí estaba ocupado en el postclásico, durante el siglo XVI, era Tilantongo, 400 m abajo de Monte Negro, en una planicie sobre lo alto de la sierra. De hecho, junto al centro urbano prehispánico está el pueblo colonial.³⁵⁶

En el emplazamiento colonial se fundó la iglesia con la advocación de Santiago Apóstol.³⁵⁷ Parece ser que la construcción ya existía al arribo de los dominicos puesto que quizá la había edificado el clérigo, pero ellos fabricaron otra "...grande, y capaz, aunque con imperfección y desproporción de cubierta y sacristía..."³⁵⁸ Hacia el año de 1670 en que Francisco de Burgoa escribía, los ornamentos del templo se habían incendiado y se acababa de hacer un retablo. Aún no se edificaba ningún convento, el muro atrial era "como a remiendos" y había "una capilla, que estaba en el patio de la iglesia", quizá la capilla abierta.³⁵⁹

³⁵⁴ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1 p. 372

³⁵⁵ Véase *Panorama histórico cultural de la Mixteca Alta en este mismo trabajo.*

³⁵⁶ Ibidem

³⁵⁷ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., v. 1 p. 372

³⁵⁸ Ibidem, p. 373

³⁵⁹ Ibidem, pp. 373-374

Burgoa asienta que el primer vicario dominico de Tilantongo fue fray Pascual de la Anunciación, más tarde provincial y vicario de Tamazulapan.³⁶⁰ Sin embargo hay más fundamentos para pensar que lo fue un vicario de apellido Piña o Pina, quien estaba en Tilantongo en el año de 1575, cuando se levantaba la construcción de los dominicos. Al respecto Alfonso Caso encontró dos sillares labrados con inscripciones referentes a la edificación del templo. El primero, en el muro sur de la iglesia, dice:

“DEO OPT MAX DICA
RVR SUBAEREA VIRO3 CREPDNPAN
PRAE CELS EMORIS. COS TRAMITE EV
OPTATUS PRISCIS SES· SE DIVRE NE
[...]RISTI CV[...] SADSUM [...]
DEO. DVX[...] DA VIRTUS [...]
PHILIPPOS C[...] RATENENTE
TOID VNI AN. DOM. DLXXV”³⁶¹

En el otro, colocado en la escuela, se lee:

“GOBERNANDO LA N[UEVA ESPAÑA]
EL EXC. S. DON MARTIN H[ENRIQUEZ]
[Y] CORREGIDOR DE ESTE PUEB[LO]
PERO LOPEZ DE NAVA Y GOVE[RNANDO]
DOMINGO HERNANDEZ SE [ACABA]
CVA A INSTANCIA DEL NR
[. .] Z PINA VIC. DEL CONV[ENTO]
[...] M.D.L.XXV A VI DE [. .]”

Alfonso Caso supone que las piedras labradas nunca llegaron a colocarse donde debían y fueron luego utilizadas en una obra más moderna. Tal conjetura se debe quizá a

³⁶⁰ Ibidem

³⁶¹ "A Dios óptimo máximo/es dedicado para los hombres [siguen palabras sueltas que no alcanzan a descifrarse en conjunto] año del Señor 1575". Agradezco esta traducción al Dr. Roberto Heredia del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

que Caso pensó que la actual construcción era “moderna y sin importancia”.³⁶² Pero en mi opinión no es así. En reciente visita pude constatar que si bien el interior de la iglesia está totalmente reparado, con puerta y torre nuevas, no así el exterior, donde las portadas principal y lateral son del siglo XVI, quizá contemporáneas a los sillares labrados con inscripciones, sólo que el sillar que aparece en la escuela pudo haberse caído durante el incendio. Hay incluso un atrio lateral en el cual se encontraba tal vez la capilla que menciona Burgoa.

Fray Pedro de las Eras fue nombrado vicario de Tilantongo en el capítulo celebrado en Cuilapan en el año de 1578. Un año más tarde él firmó la “Relación de Tilantongo y su partido” junto con Juan de Bazán, corregidor del pueblo. Dicho documento menciona que en Tilantongo “...está fundado un monasterio del Señor Santiago de la orden del Señor Santo Domingo, [en] el cual de ordinario residen tres religiosos, que administran la doctrina a los naturales dél [sic]”. Además los dominicos visitaban los pueblos de Santiago y Santa Cruz Mitlatongo.³⁶³

El templo de Tilantongo fue secularizado otra vez antes del año de 1746.³⁶⁴

Pese a la evangelización y a la construcción de recintos que los dominicos emprendieron en la Mixteca durante el siglo XVI, a mediados de la centuria siguiente las prácticas idolátricas persistían en la región. Gonzalo de Balsalobre, en el año de 1656, escribió amargamente: “Corrí la tierra, y en espacio de más de 700 leguas que anduve y fui descubriendo siempre mayores abominaciones y miserias dignas de llorar eternamente no obstante el celo y fervor que reconocí en tantos ministros doctos y píos, no obstante tantas iglesias erigidas; tantas doctrinas fundadas; tantos predicadores apostólicos, así del clero, como de lo regular [sic].”³⁶⁵

³⁶² Alfonso Caso, “Exploraciones en Oaxaca, 5a y 6a temporadas, 1936-1937”, p. 58

³⁶³ “Relación de Tilantongo y su partido”, pp. 225, 228-229, 248

³⁶⁴ José Antonio Villaseñor y Sánchez, op.cit., v. 2, p. 170

³⁶⁵ Gonzalo de Balsalobre, Relación auténtica de las idolatrías, supersticiones, vanas observaciones de los indios del obispado de Oaxaca, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1656, p. 2

- **Los restos del templo de Santiago**

Con respecto al templo de Tilantongo todos los comentarios ya se han referido. Restaría añadir que las dos portadas del siglo XVI que quedan son de manieristas. La lateral, en mejores condiciones, tiene un arco de medio punto moldurado en su extradós y apoyado en impostas que descansan en jambas tableradas. Dos medias muestras de fuste liso y capitel toscano flanquean el arco. En las enjutas hay dos medallones vacíos, mientras el entablamento sigue la disposición clásica del arquitrabe, friso y cornisa. El friso posee rosetas y rombos entre un triglifo y otro.

No hago una relación de retablos, pinturas y esculturas porque no existen en el templo, salvo la escultura manierista de la Virgen del Rosario que analizo en otro capítulo de la tesis.

SEGUNDA PARTE

UN ARTISTA

EN LA MIXTECA ALTA

CAPÍTULO TRES

HISTORIOGRAFÍA DE ANDRÉS DE CONCHA

El único nombre de pintor que se conoce en la Mixteca Alta hacia fines del siglo XVI y principios del XVII es el de Andrés de Concha. Él es el personaje central de la pintura manierista de la zona. Él tuvo una gran influencia en sus discípulos a través de la enseñanza personal o por medio de sus cuadros. La pintura y escultura de ese momento y en ese lugar siguió su directriz artística. Por ello considero fundamental revisar la historiografía del pintor y encontrar los puntos de contradicción y confirmación que me den luz sobre su trabajo y el de sus discípulos en la región.

En efecto, desde fines del siglo XVI y principios del XVII y hasta nuestros días las obras del pintor Andrés de Concha han sido alabadas por poetas, cronistas e historiadores. Los contemporáneos del artista fueron los únicos que conocieron sus pinceladas, colores y formas. Sin embargo, desgraciadamente, en sus apreciaciones no dejaron testimonios específicos de las imágenes que él ejecutó. Con el correr del tiempo sólo quedaron esas referencias escritas sobre el pintor y se olvidaron sus producciones, pues éstas no fueron firmadas. Ello ha dado lugar a atribuciones dudosas o plausibles, pero todas con la finalidad de conocer mejor al famoso artista, ahora catalogado entre los mejores manieristas de la Nueva España.

Este apartado pretende recopilar los juicios sobre el artista y las composiciones a él atribuidas, así como parte de la documentación últimamente localizada que le atribuye la factura de la pintura manierista que hoy se conserva en tres templos de la Mixteca Alta. Yanhuitlán, Coixtlahuaca y Tamazulapan. Otro objetivo es el de determinar el estado actual de las investigaciones con respecto a Concha para, en otro apartado, plantear hipótesis que ofrezcan una o varias alternativas que —al menos en las imágenes de los recintos antes citados y en la medida de lo posible— aclaren cuáles son las pinturas de Concha y si son realmente de él las que hoy vemos, cuáles son las de su taller y en cuáles participó el maestro y su o sus oficiales; cuántas intervenciones y repintes son visibles; y, atribuir, si fuera viable, a otro u otros pintores también

manieristas la factura de la producción pictórica de los sitios ya mencionados. Mis hipótesis por tanto surgen de la propia historiografía del artista, la cual me brinda la oportunidad de acercarme a él y a su trabajo. Como dijera Justino Fernández: “La obra de arte es la posibilidad de una coincidencia y de un diálogo. Si el crítico expresa su experiencia y su estimación por la obra, su propia obra crítica creará la posibilidad de otros diálogos sobre la obra de arte...”³⁶⁶, diálogos que sin duda surgirán para comprobar o bien refutar el mío.

1. Historiografía virreinal

a) Dionisio de Ribera Flores (1599)

El doctor Dionisio de Ribera Flores es el primer autor que menciona a Andrés de Concha en su Relación historiada de las exequias funerales de la magestad del Rey D. Philipo II impresa en México en el año 1600. En ella relata las ceremonias luctuosas que comenzaron en la capilla de la Inquisición el 24 de marzo de 1599 y que concluyeron al noveno día en el templo de Santo Domingo, “en cuyo centro se fabricó un túmulo [con] ocho estatuas alegóricas en el primer cuerpo. [En el segundo cuerpo estaba representado el Tiempo y estaban] también cuatro figuras de la Muerte [...] y cuatro reyes de armas [...] y una multitud de cirios y hachones que alumbraban con toda claridad dos cuadros alegóricos de la Fama y la Victoria que se habían puesto en dos costados del túmulo, pintados al óleo por Andrés de Concha. Maravilloso pintor, cuyas obras en España suspenden los pinceles de los más celebrados y pierden el brío de enviarlos a estas partes, donde hay quien las acabe tan en vivo, como lo manifiestan las que ha hecho en este reino y lo dice el famoso retablo de San Agustín de esta ciudad”.³⁶⁷ Con respecto a la Fama el autor dice lo siguiente: “de estatura del natural, con el vestido a lo romano,

³⁶⁶ Justino Fernández, Estética del arte mexicano (Coatlícue, El Retablo de los Reyes, El Hombre), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 16

³⁶⁷ José Toribio Medina, Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México, adv., Horacio Labastida Muñoz, México, Coordinación de Humanidades, UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 1987, pp. 117-122, *apud.*, Dionisio de Ribera Flores, Relación historiada de las exequias funerales de la Magestad del Rey D. Philipo II, México, 1600

descubriendo el desnudo de músculos y brazos y partes de la garganta, pecho y planta y otros lugares que con honestidad mostraban en el desnudo el arte de su artificio.” Hasta ahí la referencia al pintor de la Fama y la Victoria, cuadros que ya no llegaron al presente siglo, pero que de seguro, por lo que dice Ribera Flores con respecto a la primera, eran representaciones clásicas de primer orden: con un buen estudio anatómico que mostraba los músculos marcados y una vestimenta común a la Antigüedad latina. Sin embargo, me parece que el autor usa de formas retóricas al elevar el pincel de Concha por sobre los de los pintores españoles contemporáneos. De hecho cada artista es diferente y su obra responde a circunstancias espacio temporales distintas. Pero a Ribera Flores, su mentalidad criolla, lo hace elevar al pintor que trabaja en México por encima de sus coetáneos peninsulares.

b) Arias de Villalobos (1603)

Hacia el año de 1603 el bachiller Arias de Villalobos escribió varios poemas laudatorios en torno a la ciudad de México.³⁶⁸ En ellos alaba, engrandece e incluso compara esa ciudad con las europeas, que a su parecer sufren desventajas con respecto a la primera. En uno de sus poemas, “Mercurio”, no sólo elogia a la “ciudad más bella”, sino que también se refiere a sus pintores, arquitectos y escultores de la siguiente manera:

“En este canto...

“Mercurio soy, intérprete divino .
“y ya que váis a la ciudad más bella...

“Vamos a los retablos de su frente
de Apeles y Parrasios propios nuestros;
aquí el relieve y el pincel valiente
vuelvan a lo inmortal por sus maestros,

³⁶⁸ Bachiller Arias de Villalobos, "Mercurio", México en 1623, en Documentos inéditos o muy raros para la historia de México publicados por Genaro García, t. XII, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1907, pp. 100-201, 266-267, 269 (El texto fue publicado con base en el que está en la Biblioteca Lafragua del Colegio de Puebla, único ejemplar del año de 1623 que conoció Genaro García. El mismo bibliófilo hace ver que el texto se escribió en el año de 1603. Aquí sólo se hace una mínima síntesis del poema)

del arte, en suma, son la esencia y ente;
y muertos, y entre vivos, los más diestros,
Requena, Vázquez, Rúa, Prado, Herrera,
Franco, Echave, Perín, Concha y Pesquera.

“Arquitectos famosos, y escultores,
bonarrotas, de estatuas y figuras;
de embutido y samblaje, entalladores,
que alzan las techumbres y molduras;
y los valientes, dichos ya, pintores,
al óleo, temple y fresco, en sus pinturas,
vencen al natural, parte por parte,
y si faltó, le enmiendan con el arte...”

Conforme se lee, Arias de Villalobos menciona a Concha entre los pintores “más diestros” que había en la ciudad de México por el año de 1603. Seguramente el poeta conoció al pintor y sus creaciones, de las cuales, con un criterio clasicista e idealista propio del manierismo, similar al de Dionisio de Ribera Flores y al de los hombres cultos de la época, pudo decir que eran superiores a la naturaleza: “...vencen al natural, parte por parte,/ y si faltó, le enmiendan con el arte”

Arias de Villalobos sólo exalta al pintor y su obra y no indica cuál es ésta ni dónde se localiza.

c) Bernardo de Balbuena (1604)

Con el mismo sentimiento de amor y enaltecimiento por la ciudad de México, al igual que sus dos predecesores Bernardo de Balbuena escribió su poema Grandeza mexicana en el año de 1604.³⁶⁹ En el capítulo IV, dedicado a las Letras, virtudes, variedad de oficios, Balbuena se refiere a los pintores y escultores que descollaban en ese momento:

³⁶⁹ Bernardo de Balbuena, La grandeza mexicana, en La literatura de la Colonia, México, PROMEXA, 1991, (Clásicos de la literatura mexicana) pp. 290-291 (La primera edición es en México, Melchior Ocharte, 1604)

“el pincel y escultura, que arrebató
 el alma y pensamiento por los ojos,
 y el viento, cielo, tierra y mar retrata;
 “adonde con bellísimos despojos
 se goza del gran Concha la agudeza
 que hace a la vista alegres trapantojos...”

Así pues, Concha era celebrado por su contemporáneo Balbuena. Ambos, pintor y poeta, compartían el gusto clásico manierista de la época y es evidente que Balbuena lo que más admiraba de Concha era su “agudeza” en la realización de la perspectiva, en la artificiosa ilusión con que engañaba los ojos de aquellos que veían sus pinturas. De ahí que Balbuena dijera: “que hace a la vista alegre trapantojos”³⁷⁰

d) Francisco de Burgoa (1671)

En el año de 1671, el dominico fray Francisco de Burgoa escribió sobre la fundación del convento de Yanhuitlán en el capítulo XXIV de su Geográfica descripción...³⁷¹ En el, luego de describir el templo conforme él lo vio alrededor de los años setenta del siglo XVII; es decir, después de “más de cien años” de haberse concluido, hace referencia a Andrés de Concha de la siguiente manera:

“Para la pintura vino asimesmo del Escorial, el Apeles de este Nuevo Mundo, Andrés de Concha, tan científico en su arte, que cada imagen suya, parece idea de la naturaleza, la valentía en las líneas de relieve, y sombras, es con tanta propiedad, que daba alma a las figuras, y hizolas de lienzo sobre tablonos empalmados, para este retablo, disponiendo la talla, y ensamblaje de columnas, frisos y cornisas tan reguladas a las medidas del arte, que todo ha sido admiración para los más excelentes maestros de uno, y otro arte que han venido a verla, quedó todo el retablo en forma de media caña el

³⁷⁰ Trapantojos: ilusión, trampa, enredo o artificio con que se engaña a uno haciéndole ver lo que no es.

³⁷¹ Francisco de Burgoa, Geográfica descripción..., t. 1, pp. 285-296 (La primera edición es en México, Juan Ruiz, 1674)

hueco afuera en medio añadiendo a lo suntuoso de la planta, que llega a la cumbre de la capilla, la dificultad del corte de las piezas para los encajes y ajustes. .”

Evidentemente Burgoa ya no conoció a Concha. Habían pasado cien años desde que el artista ejecutara las pinturas de Yanhuitlán. Sin embargo, quizá por documentos o por tradición oral, Burgoa sabía que Concha realizó las tablas y, por lo que se intuye de la lectura, que el pintor también había participado en la hechura del retablo, en “la talla y ensamblaje de columnas, frisos y cornisas”.

Pese a que Burgoa no fue contemporáneo de Concha, es él quien da la primera noticia sobre el sitio, época y trabajo del artista sevillano y quien además indica que Juan de Arrúe fue su discípulo.³⁷²

e) Carlos de Sigüenza y Góngora (1683)

Con el mismo sentimiento de engrandecimiento de la patria, de sus tesoros y artistas que inundó el ambiente de la cultura mexicana desde la época de Ribera Flores, Arias de Villalobos y Balbuena, en el año de 1683 don Carlos de Sigüenza y Góngora escribió el Triunfo parthénico que en glorias de María Santísima inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana³⁷³ En él, después de explicar los retablos erigidos en la Universidad, el autor halla momento para aplaudir a los pintores que ahí intervinieron: Alonso Vázquez, Concha, Arrúe, Luis Xuárez, Becerra, Arteaga, Herrera, los Echave, Daza y Angulo. Del segundo, que es quien me atañe en este trabajo, Sigüenza y Góngora se refirió en los siguientes términos:

“Porque allí las perfecciones de Alonso Vázquez le emulaban a la naturaleza sus operaciones todas, los colores de Concha y de Arrúe, con el decoro de sus bien compartidos trazos, apostaban a hacer viviente la pintura con singulares ideas...”

³⁷² Ibidem, t. 2 pp 5-6

³⁷³ Carlos de Sigüenza y Góngora, Triunfo parthénico, que en glorias de María Santísima inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana en el bienio que como su rector la gobernó el doctor don Juan de Narváez, México, Xochitl, 1945, (Biblioteca Mexicana de Libros Raros y Curiosos), p. 104 (La primera edición es en México, Juan de Ribera, 1683)

De hecho, todavía en Sigüenza y Góngora la idea de naturalismo idealizado, propia del manierismo, pervive en su apreciación del arte de la pintura.

f) Ignacio Carrillo y Pérez (1800)

Al finalizar la época colonial, en el año de 1800, Ignacio Carrillo y Pérez en el libro VII de su México gentil, católico, político y sagrado escribió sobre la Universidad de México. En este apartado, seguramente con base en Sigüenza y Góngora, hizo referencia a que la biblioteca de dicha institución se decoraba con cuadros de Concha:

“[La biblioteca no] puede adornarse de cuadros de los excelentes pinceles de El Ticiano, de Caravaggio, de Guercino, de Pablo Veronés, de Guido, de Carracci, de Rafael, de Murillo, de Miguel Angel, de Mengs, de Palomino, etcétera, pero sí de los Juárez, Echaves, Ortegas, Becerras, Juan de Rúa, Patricios, Herreras, Ibarra, Rodríguez, Cabrerías, Vallejos y otros muchos, cuyos pinceles en la misma Italia han sido celebrados, como también los de Concha, Arrúe, Vázquez, Daza y Angulo...”³⁷⁴

Hasta la fecha no se sabe si Concha haya “sido celebrado” en Italia. Seguramente Carrillo y Pérez, usando la retórica de los escritores coloniales, elogió a los pintores de Nueva España con el ánimo de descubrirles iguales talentos que a los europeos. El fin era mostrar una cultura novohispana tan alta o mayor a la de ultramar.

Se puede decir que tanto Ribera Flores, Arias de Villalobos, Balbuena, Burgoa, Sigüenza y Góngora y Carrillo y Pérez, alabaron y engrandecieron en sus escritos a la tierra, a los hombres y a la cultura mexicana. Concha, para ellos, fue un pintor que con sus cualidades plásticas rebasó a sus contemporáneos españoles e igualó a los italianos por el estudio anatómico, por el conocimiento de la naturaleza, por el uso de la perspectiva, por la ciencia y la sensación de vida que les dejaba ver en sus pinturas. Características éstas que incluyen a Concha, desde mi punto de vista, dentro del manierismo, y que ya observaban los críticos coloniales.

³⁷⁴ Ignacio Carrillo y Pérez, La Universidad de México en 1800, notas de Manuel Romero de Terreros, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, p. 30 (El libro VII del México gentil, católico, político y sagrado estaba inédito, en poder de don Federico

2. Historiografía decimonónica

a) José Bernardo Couto (1860)

Hacia el año de 1860 la Academia de San Carlos estaba coleccionando cuadros de “los antiguos pintores mexicanos” con el objeto de presentar “la historia del arte en México”. Couto indicaba que el cuadro más viejo de la colección era de Baltasar de Echave “del primer tercio del siglo XVII”.³⁷⁵ Sin embargo, a través de una carta que José de Ibarra envió a Miguel Cabrera y éste copió en su Maravilla americana..., Couto se enteró que antes de Echave había llegado a Nueva España Alonso Vásquez, al que siguieron Juan de Rúa y Andrés de Concha. Sobre este último, indica Couto, “tampoco he visto nada de Andrés de Concha, celebradísimo de sus contemporáneos, entre otros de Bernardo de Valbuena... Consta que hizo las pinturas del túmulo erigido por la Inquisición para las exequias de Felipe II en 1599, y el retablo que poco antes se había puesto en San Agustín, y que si estuvo en la antigua iglesia, probablemente perecería en el incendio de la noche del 11 de diciembre de 1676...”

Couto afirma que la pintura mexicana se inicia en el año de 1600 con la obra de Baltasar de Echave, a quien da el sobrenombre de el Viejo, porque así lo llamó Cayetano Cabrera Quintero en su Escudo de armas de México.

Couto atribuía a Echave el Viejo, “...una Santa Cecilia que hay en San Agustín, y una Sacra familia en La Profesa, aunque no tienen su nombre, serán de las mejores obras de nuestra antigua escuela, por la graciosa invención y la pureza de estilo que en ambas resplandecen. Santa Cecilia, con un rico vestido, está arrodillada mirando a los cielos; un ángel baja a ceñirle una corona de rosas blancas; otro gallardísimo ángel al lado opuesto, le da música sentado delante de un órgano: arriba hay un rompimiento de

Gómez de Orozco, quien lo prestó al Instituto de Investigaciones Estéticas para que publicara la parte relativa a la Universidad)

³⁷⁵ José Bernardo Couto, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, ed. pról., y notas de Manuel Toussaint, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, (Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna, Pensamiento y Acción), pp. 33-34, 50-51 (La edición que Toussaint anota, reproduce la de México, Escalante, 1872. Con anterioridad a esta de 1979 hay otra de 1947)

gloria, en el cual se descubre una devota Virgen con el Niño en los brazos, puesto en pie y de frente...” Se trata sin duda de la Santa Cecilia de la Pinacoteca Virreinal de San Diego.

Por el contrario, La Sacra familia que describe Couto no es la que actualmente se halla en la Pinacoteca Virreinal de San Diego y que se atribuye a Andrés de Concha. La Sacra familia a la cual se refiere Couto sigue en la iglesia de La Profesa, pero aún no es posible asignarle algún autor.³⁷⁶ Por tanto, no se sabe de dónde proviene esta obra.

b) Manuel G. Revilla (1893)

Revilla pensó que Andrés de Concha fue el segundo pintor español venido a México. El primero, según él, fue el que hoy sabemos apócrifo Rodrigo de Cifuentes.³⁷⁷ Al respecto dice lo siguiente.

“En el segundo tercio del propio siglo [XVI] aparece un segundo pintor (venido muy probablemente para proveer con su arte a las necesidades del culto), Andrés de Concha, de quien fueron los cuadros del antiguo retablo de San Agustín (destruidos en el incendio que sufrió el templo en el último tercio del siglo XVII), los del principal altar de Santo Domingo en Yanhuitlán de Oaxaca (que aún deben de conservarse en su sitio), y las pinturas que adornaron el túmulo erigido por la Inquisición en las honras de Felipe II, que representaban la Fama y la Victoria; amén de otras que debió de haber hecho y cuya noticia, sin embargo, no ha llegado a nosotros”

Continúa el autor informando que las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán fueron ejecutadas en el año de 1541, sin mencionar su fuente

En la nota tres que aparece en las páginas 67 y 68 de su obra, Revilla dice que propuso al director de la Academia, Román S de Lascurain, así como al profesor de

³⁷⁶ Rogelio Ruiz Gomar, El pintor Luis Juárez su vida y su obra, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, (Monografías de Arte, 15), figura No. 68. Al respecto véase el apartado III “Atribuciones desmentidas”, No. 84, pp. 303-306

³⁷⁷ Manuel G. Revilla, El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal, México, Secretaría de Fomento, 1893, pp. 64-65, 67-68, 70-76

pintura, D. José Salomé Pina “que se adquirieran por la misma Academia algunos de los cuadros de Concha y de Rúa (puesto que se sabe donde se hallan), a fin de completar con ellos, en vez de dejar incompleta como lo está, la galería de pintura antigua mexicana, y antes de que los especuladores en cuadros antiguos, por vil precio los compren para venderlos después en el extranjero.”

Al igual que Couto, Revilla repite que “el fundador de nuestra escuela antigua de pintura” fue Baltasar de Echave, quien firma los martirios de San Ponciano y San Aproniano y atribuye a Echave incluso el de San Lorenzo, sólo por el hecho de que en las tres obras aparece un desnudo masculino. Asimismo, la Santa Cecilia, Revilla la atribuye a Echave.

Conforme se observa, los dos autores que se refirieron a Concha durante el siglo XIX repiten los datos proporcionados por la historiografía virreinal. Couto indica que no conoció ninguna pintura del artista y achaca a Echave el Viejo la Santa Cecilia que estaba en San Agustín y hoy está en la Pinacoteca Virreinal. Revilla hace lo mismo, es decir, asigna a Echave el Viejo la Santa Cecilia y el San Lorenzo, que ya para el momento en que escribe está dentro de la colección de la Academia pero que, al igual que la Sacra familia hoy atribuida a Concha, no se sabe de donde provienen.

3. Historiografía postrevolucionaria

a) Francisco Diez Barroso (1921)

Diez Barroso en El arte en Nueva España³⁷⁸ publicado en el año de 1921, repite la aseveración de Revilla cuando escribe: “Se han citado como los primeros pintores venidos de España a Rodrigo de Cifuentes y a Andrés de Concha.”

b) Manuel Toussaint (1923)

En el año de 1923 Manuel Toussaint escribió un artículo titulado “Santo Domingo de Yanhuitlán” que más tarde, en el año de 1933, se incluyó en los famosos Paseos

³⁷⁸ Francisco Diez Barroso, El arte en Nueva España, México, 1921, p. 247

coloniales, que luego se reeditaron en 1962 y 1983. El autor describe ampliamente la arquitectura del convento y del templo, las portadas del poniente y del norte, el interior con sus retablos y capillas, así como los relieves del arco triunfal. Repite la información de Burgoa sobre la construcción del edificio y los primeros encomenderos, y duda de lo dicho por el cronista con respecto al arquitecto y el pintor Andrés de Concha que el encomendero hizo venir de El Escorial.³⁷⁹

Del retablo mayor hace ver que “la talla de las pilastras no es del siglo XVI, sino [...] más bien de principios del XVIII, lo que concuerda con las fechas de 1718 y 1720 que se distinguen en la parte exterior del ábside. La primera —dice— es fácilmente visible a los lados de la cruz, la otra está invertida, como para leerla desde la bóveda”. Con base en esta apreciación y en el cronista Francisco de Burgoa, el historiador considera que las pinturas del retablo mayor son las únicas auténticas de Andrés de Concha. Así también supone el posible período de su factura entre el año de 1570 y 1575. Para esta hipótesis se basa en la deducción de que “si la iglesia fue comenzada hacia 1550 y tardó veinticinco años en ser construida [...] las pinturas [que debieron] haber sido hechas a lo último” datarían de los años arriba mencionados. La certeza de que la iglesia se comenzó por los años cincuenta proviene de la Historia de Oaxaca de José Antonio Gay, así como de las Instrucciones que los virreyes de Nueva España dejaron a sus sucesores.

Toussaint hace una descripción de los elementos arquitectónicos que conforman el retablo, así como de las escenas que se representan en las pinturas. Las esculturas del retablo le parecen “torpemente restauradas” por la “pintura tosca” en lugar de estofado y porque los “rostros parecen burdas máscaras” Identifica a “los doctores de la Iglesia, a san Pedro y san Pablo, a santo Domingo y san Francisco de Asís, a san Andrés y san Bernardo”, pero no apunta en qué cuerpo ni en qué calle del retablo se localiza cada uno de éstos.

³⁷⁹ Manuel Toussaint, Paseos coloniales, 2a ed., México, imprenta Universitaria, 1962, pp. 18-24 (De esta obra ha habido dos ediciones de la UNAM, La 1a. es de 1933; la 2a., de 1962. La 3a. ed. es de Porrúa, 1983)

En cuanto a las pinturas de Concha, Toussaint dice que “la coloración [...] es más sobria y más fría que la de ningún pintor colonial”. Hace apreciaciones artísticas solamente de La adoración de los pastores, de La anunciación y de La ascensión. La primera le parece más española porque “busca efecto luminoso”; la otra la ve italiana y la última se le presenta “defectuosa” debido a que “Cristo está sólo representado de cintura abajo: [y a que] los personajes que lo ven ascender parecen idiotas asombrados ante unas piernas”.

Toussaint aprecia el mismo tipo físico de la Virgen en todas las tablas del retablo mayor de Yanhuítlán: “mujer de cara redonda, de facciones delicadas y actitud de dulzura”. Esta misma Virgen, según él, es la que se ve en una tabla que no está incluida en el retablo mayor, pero que debió pertenecer a él. Se trata de La Piedad. En ésta descubre que Magdalena es la misma del banco del retablo mayor y que están presentes “todos los personajes que han asistido al descendimiento”.

La Piedad le parece a Toussaint “la pintura más interesante del templo”, la “obra maestra” de Concha, si es de él. Dicha apreciación se debe a que observa un “realismo asombroso” en todos los personajes, a que “la figura demacrada de Cristo [...] se resbala, se desliza hacia tierra como a su elemento [y a que] la Virgen, a quien el dolor ha pasmado, parece envejecida en un instante”

Yo no creo que La Piedad sea de Concha ni que la imagen de María Magdalena que aquí se ve se parezca a la del banco del retablo mayor. Tampoco creo que formara parte del retablo mayor. En realidad es una tabla realista con respecto al idealismo de las pinturas del retablo. En el capítulo dedicado a Yanhuítlán analizo con mayor detenimiento esta pintura.

c) Manuel Toussaint (1926)

También en los Paseos coloniales hay un artículo sobre “El convento dominicano de Coixtlahuaca”. En él, Toussaint describe el atrio, la capilla abierta, el exterior del templo, las portadas norte y poniente, el interior del recinto, así como el convento.³⁸⁰

En el análisis del retablo mayor, el historiador indica que “es del siglo XVIII pero [que] se han utilizado elementos del retablo anterior”. Describe la colocación de los cuadros y menciona que éstos “pertenecen al retablo anterior como quizás los marcos que los contienen y esas columnillas abalaustradas y cubiertas de ornatos que tanto contrastan con las pilastras del siglo XVIII.”

Del pintor de las tablas del retablo mayor de Coixtlahuaca el investigador opina que “no es [...] un pintor de brillante colorido; predominan en sus creaciones las armonías mortecinas y cierto empleo de manchas uniformes que constituyen sólidamente el cuadro. El artista gusta de los escorzos violentos retuerce sus figuras [...]. Este sentido de lo dramático por el movimiento y no por la expresión del rostro, proviene, de [..] Tintoretto ”

Toussaint compara las tablas de Coixtlahuaca con las de Yanhuitlán. Es decir, que “Con los cuadros de Andrés de Concha, de Yanhuitlán, hay semejanzas, sobre todo de composición”, aunque para él los personajes de las pinturas de Yanhuitlán son reposados, impávidos y serenos, mientras los de Coixtlahuaca son más dramáticos. “Por estos detalles que mejoran relativamente la pintura de Coixtlahuaca —concluye el investigador—, me imagino que es posterior a Andrés de Concha, con influencia de él, no directa quizá sino de sus obras realizadas. Se dice [pero no indica quién lo dice ni con base en qué] que las pinturas de este retablo fueron obra de Simón Pereyns.”

d) Manuel Toussaint (1927)

En sus “Notas sobre Andrés de la Concha” aparecidas en el año de 1927, Manuel Toussaint explica que denomina así al artista “y no simplemente De Concha [...] pues lo

³⁸⁰ Ibíd., pp. 28-32

supo[ne] de familia asturiana, en la cual el apellido es De la Concha. Además, en el acta del Cabildo de la ciudad de México del 1o. de noviembre de 1611, [...] se le llama repetidas veces como lo hago”³⁸¹

Toussaint hace un rápido recuento de poetas, cronistas e historiadores que ensalzaron las glorias de Concha. Ellos son los ya aludidos Balbuena, Villalobos, Burgoa y Sigüenza y Góngora. No menciona a Ribera Flores y comenta que es hasta el siglo XIX cuando Couto y Revilla vuelven a referirse a él.

Enseguida el autor hace una breve historia sobre Yanhuitlán con base en la bibliografía conocida hasta ese año de 1927, para más adelante poner en duda las referencias de Burgoa, quien afirmó que Concha vino de El Escorial para pintar las tablas del retablo de Yanhuitlán. Su desconfianza parte del hecho de que la primera piedra de El Escorial se colocó en 1563 y que hasta el año de 1575 sólo tenía los cimientos. En este último año Concha ya estaba en México y por lo mismo no pudo participar “entre los pintores, pues no estaba entonces la construcción tan adelantada para eso”. Sin embargo, el historiador establece la posibilidad de que Concha haya podido ser ayudante de los arquitectos. Para resolver la actuación de Concha entre los constructores de El Escorial, Toussaint propone el estudio de “las cuentas de la obra entre 1563 [...] y 1575 para ver si figura el nombre de Andrés de la Concha...”

Después de vacilar sobre la participación de Concha en las obras de El Escorial, Toussaint enlista los trabajos del artista en México ya referidos por autores coloniales. Por primera vez cita el retablo mayor de la catedral vieja de México y el dorado del alfarje de la nave central de la misma, realizados entre los años de 1584 y 1585. Para este último dato Toussaint se basa en los documentos de la catedral vieja que se encuentran en el tomo 112 del ramo Historia, del Archivo General de la Nación. El autor menciona también, entre las novedades, el retablo de San Gregorio Taumaturgo para la capilla del Ayuntamiento de México del año de 1610, según las Actas de Cabildo de la ciudad de México del 8 de noviembre del referido año; los planos de la Alcaicería, así

³⁸¹ Manuel Toussaint, "Notas sobre Andrés de la Concha", Revista mexicana de estudios históricos, t. 1, No. 1, enero-febrero, 1927, pp. 26-39

como la planta para la iglesia de San Hipólito del año de 1611, conforme refiere Lucas Alamán en sus Disertaciones, II p 223, y las Actas de Cabildo del 22 de agosto de 1611. Finalmente, la última noticia que Toussaint aporta en este artículo es la de que Concha “pintó los cuadros del retablo principal de la iglesia de Santo Domingo en Oaxaca”. Al respecto añade: “Ese retablo fue colocado en 1612 y sustituido por otro más suntuoso, que conservaba las pinturas, en 1681. Este segundo retablo fue destruido durante la Guerra de Reforma”. La fuente de esta última noticia es la Historia de Oaxaca de Antonio Gay, quien agrega que el costo del retablo fue de \$13,700.00, sin dar ninguna referencia documental.

En este mismo artículo Toussaint auguró lo que con los años ha ido sucediendo: “De día en día irán apareciendo nuevos datos que llenen los huecos de su vida y nos den informes de su persona”.

El investigador describe someramente el retablo mayor del templo de Santo Domingo de Yanhuitlán. Hace hincapié en el cuadro de Nuestra Señora del Rosario y sugiere la posibilidad de que los donantes que aparecen en él sean “los retratos de Francisco y Gonzalo de las Casas [...] y de sus respectivas mujeres”.

Toussaint repite las apreciaciones artísticas sobre las pinturas con los temas de La anunciación y La adoración de los pastores. Sobre esta última agrega que “es más bien española con detalles indígenas como el ‘cacle’ del primer pastor”. Luego, el historiador hace referencia, como en su artículo de 1923, a la Pietá de la nave del templo. Dicha pintura la vuelve a atribuir a Concha, aunque no deja de observar las “influencias flamencas” que, según él, el artista debió recibir de Pereyns. Le parece característica “su sobriedad”, que compara con las pinturas del retablo mayor del templo de San Juan Bautista de Coixtlahuaca. Estas, como ya había observado el investigador, le parece que fueron pintadas “acaso por un discípulo” de Concha.

Para concluir su estudio, Toussaint compara la factura de las tablas de Coixtlahuaca con las de Yanhuitlán. Las primeras le parecen más modernas y dramáticas porque “sus figuras se tuercen en escorzos violentos”, acentúan la pasión, y el artista “ha hecho hablar a las manos, y a los rostros”, y, finalmente, porque “hay más afectación”. Las de Yanhuitlán, en cambio, le parecen más clásicas, serenas e impasibles. Por las

diferencias antes dichas el autor se percató de que no son del mismo artista: Las de Yanhuitlán son de Concha y las de Coixtlahuaca de uno de sus discípulos, y precisa la necesidad de “buscar aún al autor de este retablo”.

e) José Juan Tablada (1927)

Con base en Toussaint, a quien agradece la fotografía, José Juan Tablada reproduce La anunciación del retablo mayor de Yanhuitlán, la cual dice que es de Andrés de Concha.³⁸²

Tablada menciona asimismo que en el año de 1568 “vivían en México el pintor flamenco Simón Pereins y Francisco Morales, [al igual que] Andrés de Concha, autor de los cuadros que decoran el templo de Santo Domingo en Yanhuitlán”.

f) Louis Gillet (1929)

Louis Gillet en “L'art de la conquête dans la Nouvelle Espagne”³⁸³ menciona que “Andrés de la Concha arriba a México hacia el año de 1584 y trabajaba todavía en 1612. De él son las pinturas del retablo de la iglesia de Santo Domingo de Yanhuitlán.” No dice su fuente con respecto al año de llegada del maestro sevillano, pero sin duda los otros datos que apunta provienen de Manuel Toussaint.

g) Manuel Toussaint (1934)

En el año de 1934 en que Manuel Toussaint concluyó el manuscrito de su Pintura colonial en México,³⁸⁴ en el capítulo VII dedicado al pintor Simón Pereyng, hace referencia a la participación de éste y Andrés de Concha en el retablo de la iglesia de Teposcolula. Sobre el documento con ese dato, Toussaint sólo afirma que lo poseía un

³⁸² José Juan Tablada, Historia del arte en México, México, Compañía Nacional Editora "Aguilas", 1927, pp. 117, 122

³⁸³ Louis Gillet, "L'art de la conquête dans la Nouvelle-Espagne", en André Michel, t. VIII de Histoire de l'art, Paris, Librairie Armand Colin, 1929, pp. 1064-1066

³⁸⁴ Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, Ed. de Xavier Moyssén, 1a. ed., 1965, 2a. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, pp. 59, 61. Véase en este mismo apartado Xavier Moyssén (1965)

señor Santaella Parte de ese documento, al que luego me referiré, se publicó hasta el año de 1942.

Así también, Manuel Toussaint, en la obra arriba referida, menciona que “se dice”, pero no quién lo dice, que las pinturas del retablo mayor del templo de Coixtlahuaca son de Simón Pereyns, comentario que el autor ya había hecho en su artículo sobre Coixtlahuaca del año de 1926. De ser esto así, indica el investigador, “hay que suponer que se le pidió hiciese una obra semejante a la que realizó Andrés de Concha en el monasterio de Yanhuitlán porque [...] los cuadros de Coixtlahuaca revelan ser posteriores a los de Yanhuitlán y tienen una enorme influencia de los mismos.”

Toussaint atribuye a Simón Pereyns La sagrada familia, Santa Cecilia y El martirio de san Lorenzo³⁸⁵ debido a que según él, en las pinturas del retablo de Huejotzingo y en éstas últimas se ve la misma técnica: “el color aplicado por manchas, casi plano; las nubes ribeteadas de blanco; las figuras, además, parecen las mismas con sus actitudes y sus escorzos”. Esta atribución no ha sido apoyada por ningún documento, pero recuérdese que la historiografía decimonónica atribuía la Santa Cecilia y El Martirio de san Lorenzo a Echave el Viejo. De todos modos yo no estoy de acuerdo con Toussaint en la atribución de La sagrada familia, Santa Cecilia y El martirio de san Lorenzo a Pereyns, que él relaciona con las pinturas de Huejotzingo. Éstas últimas, desde mi punto de vista, son más flamencas por el preciosismo y la desproporción entre los personajes, mientras que los de la Pinacoteca son más italianizantes. Existe una relación psicológica entre los personajes, no hay desproporción entre ellos ni tampoco el gusto por el detalle característico del pintor flamenco. Por si fuera poco, las pinturas de la Pinacoteca revelan una técnica mixta, óleo sobre temple, usada por los artistas italianos. Por el contrario, a mi juicio, los de Huejotzingo son óleos. Así al menos lo percibí en la María Magdalena del banco del retablo mayor

³⁸⁵ Cada vez que menciono estas obras me refiero a las que hoy se atribuyen a Andrés de Concha y se localizan en la Pinacoteca Virreinal de San Diego.

En el capítulo IX de la misma Pintura colonial en México³⁸⁶, Toussaint comenta que Concha fue uno de los pintores principales del siglo XVI. Según él, “el que sigue inmediatamente después de Pereyns”, aunque desde mi punto de vista no puede haber ningún tipo de comparación ya que son artistas diferentes. Eso sí, contemporáneos.

En este capítulo IX Toussaint retoma las ideas ya expuestas en sus “Notas sobre Andrés de la Concha” del año de 1927 e incluso resuelve extractarlas y únicamente agregar las informaciones que desde ese año al de 1934 había adquirido.

Con base en documentos del Archivo de la Catedral de México, Toussaint añade que “en 1602 y 1603 [Concha] hace varios trabajos para la Catedral de México: con Alonso Franco construyó y pintó el arco que hizo la iglesia a la entrada del quinto arzobispo don fray García de Santa María [...] La escritura de concierto lleva la fecha de 25 de septiembre de 1602. Tres meses antes, el 23 de junio, había cobrado de la misma iglesia 106 pesos y 4 tomines, por la hechura de dos relicarios de madera tallada y dorada para los lados del altar mayor. El año siguiente, por comisión del cabildo eclesiástico, hizo el arco triunfal para la entrada del virrey, marqués de Montes Claros, la cual se verificó el 27 de octubre. Desde días antes, el 1o. y el 17 del mes, había otorgado sus cartas de pago.”

Con referencia al retablo de San Gregorio Taumaturgo para la capilla del Ayuntamiento de México del año de 1610, Toussaint, por medio del acta de cabildo del Ayuntamiento del 1o. de noviembre de 1611, hace saber que hasta esa fecha Concha no lo había concluido. Por este motivo el pintor pidió “que se le den los trescientos sesenta y tantos pesos que se le adeudan, mediante fianzas a satisfacción, y que él se compromete a terminar el trabajo. Un regidor apoya al artista, atento a su necesidad y a ‘los pleitos que asoman sus deudas’; pero los demás votan porque dos pintores maestros vean la obra y hagan la tasación de lo que falta para así proveer. No consta cuál fue el resultado pero —según la opinión de Toussaint— se ve clara la decadencia, el fin” del pintor. Por el contrario, yo creo que los múltiples encargos que tenía el artista como arquitecto, le imposibilitaban cumplir con oportunidad sus contratos de retablistica.

³⁸⁶ Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, pp. 67-70

Toussaint vuelve a mencionar los trabajos de “dibujante” de Andrés de Concha; es decir, los planos de la Alcaicería y la planta de la iglesia de San Hipólito del año de 1611, y se pregunta si el artista “¿Habrâ tentado inclinarse a este campo en vista de la competencia que recibía como pintor?”

La opinión de Toussaint al respecto, parece obedecer a que en el momento en que escribía no había la documentación –que luego proporcionó Martha Fernández– sobre la obra de Concha como arquitecto. En realidad, yo creo que no era sólo un “dibujante”, sino un arquitecto, y de los mejores, como lo demuestra el hecho de que por su inteligencia fuera elegido maestro mayor de la catedral de México en los albores del siglo XVII. No creo que se inclinara a la arquitectura por la competencia que recibiera como pintor; más bien considero que como heredero de la tradición italiana del “uomo universale”, al igual que Miguel Ángel y muchos artistas del Renacimiento, Concha incursionara en la arquitectura como ya lo había hecho en la pintura y escultura.

h) Manuel Toussaint (1936)

En La pintura en México durante el siglo XVI³⁸⁷ Toussaint vuelve a repetir las apreciaciones ya dichas sobre Andrés de Concha.

i) Manuel Toussaint (1937)

En su artículo sobre “La primitiva catedral de México” del año de 1937 e incluido en Paseos coloniales,³⁸⁸ Manuel Toussaint, con base en el libro de cuentas de la reparación de la primitiva catedral de México en el año de 1584 que se guarda en el Archivo General de la Nación, dice que la cubierta de este primer edificio episcopal era de “artesón de tijera [...] que es hechura del carpintero mayor de la obra, Juan Salzedo de Espinosa, y está dorado por Andrés de Concha, que remató el trabajo en 3,000 pesos, y fue auxiliado por Francisco de Zumaya, con veinticuatro oficiales pintores y doradores..

³⁸⁷ Manuel Toussaint, La pintura en México durante el siglo XVI, México, Imprenta Mundial, 1936, p. 49

³⁸⁸ Manuel Toussaint, Paseos coloniales, pp. 2-3

“El retablo mayor fue obra de Andrés de la Concha, y se pagaron mil pesos, ‘por la solicitud y maestría’ que en él puso, según tasación hecha por Pedro de Brizuelas y Juan Montañón, escultores y entalladores, Adrián Suster, ensamblador, y Nicolás de Texeda, Pedro Ríos y Simón Pereyans, pintores, doradores y estofadores. El retablo tenía seis lienzos de Pereyans [...] Acaso de este retablo pasaron a la catedral nueva las pinturas del flamenco que en ésta se conservan ”

Quizá una de las pinturas de este retablo que se trasladó a la actual catedral es la de Los cinco señores que hoy se conserva en la capilla de La Soledad y que Amada Martínez Reyes atribuyó al Maestro de Santa Cecilia, que bien pudiera ser el mismo Andrés de Concha. Desgraciadamente desconozco otras pinturas que hayan pertenecido a la primera catedral, con excepción, claro, de las que se encontraban en el retablo del Perdón hasta el día del lamentable incendio de 1967.

j) Agustín Velázquez Chávez (1939)

Agustín Velázquez Chávez en Tres siglos de pintura colonial mexicana del año de 1939³⁸⁹ sólo repite las ideas de Toussaint con respecto a Andrés de Concha. Pero, entre otras noticias de los pintores del siglo XVI, indica que Andrés de Concha fue maestro de varios de ellos: de Francisco de Zumaya, quien le ayudó en el dorado del artesonado de la catedral, y de Juan de Rúa, o de Arrúe, a quien probablemente instruyó durante la estancia de este artista en México por el año de 1587. “Dice asimismo que Andrés de Concha (fl. México, 1575-1612) fue de los pintores más notables del siglo XVI.”

Velázquez Chávez es el primer autor que hace referencia a don Diego Angulo Iñiguez, en el sentido de que éste dio el nombre de Maestro de Santa Cecilia al autor de tres cuadros de la colección de la Escuela de Artes Plásticas, que Couto y Revilla habían atribuido a Echave el Viejo y Toussaint a Pereyans. Desgraciadamente no da la fuente en la cual el famoso crítico español hace esta autoría, como no la da tampoco ningún investigador hasta la fecha.

³⁸⁹ Agustín Velázquez Chávez, Tres siglos de pintura colonial mexicana, México, Polis, 1939, pp. 176, 6-7, 260

Sobre el Maestro de Santa Cecilia, Velázquez Chávez dice que “Esta designación provisional, sólo sirve para agrupar al artista entre los pintores de la escuela de México que florecieron en la primera mitad del siglo XVII ”

Velázquez Chávez, basado en quién sabe qué documentación que no cita, atribuye a Simón Pereyng el retablo principal de la iglesia de Santo Domingo de Yanhuitlán, así como “Retablos. 1586-1587 (?) [no indica cuáles] del templo dominicano de Coixtlahuaca, Oax.” Al parecer no leyó toda la bibliografía escrita por Toussaint.

k) Manuel Santaella Odriozola (1942)

En el año de 1942, en la sección Informaciones y documentos de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, apareció una noticia proporcionada por el señor Manuel Santaella Odriozola.³⁹⁰ Se trata de “una queja presentada por Andrés de Concha y en representación de Simón Perines” para que el gobernador, alcaldes y principales de Teposcolula, les pagaran 2,024 pesos de oro común que faltaban de un total de 4,300 pesos de oro común, que había costado el retablo mayor del templo de ese sitio. El retablo había sido colocado a mediados del año de 1578 y los artistas no habían recibido el resto del pago todavía el 29 de julio de 1580

l) Eduardo Enrique Ríos (1942)

En el año de 1942, Eduardo Enrique Ríos publicó el artículo “Una obra ignorada de Simón Peryns”.³⁹¹ En él atribuye a este pintor flamenco no sólo los retablos de los templos de Mixquic, Huejotzingo, Tepeaca, Malinalco, Ocuilan y Tula, sino también los de Yanhuitlán y Coixtlahuaca. Conforme se ve, el autor no había revisado ni la historiografía de estos dos últimos sitios ni la de Concha ni Pereyng.

³⁹⁰ "Tres pintores del siglo XVI. Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Peryng", Informaciones y documentos, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. III, No. 9, 1942, pp. 59-60

³⁹¹ Eduardo Enrique Ríos, "Una obra ignorada de Simón Peryng", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 9, México, 1942, pp. 61-65

m) Mariano Muñoz Rivero (1946)

Mariano Muñoz Rivero después de enumerar las obras pictóricas de Simón Pereyns y Andrés de Concha conocidas hasta el año de 1946, pasa a transcribir un documento del Archivo de Protocolos del Distrito Federal (Protocolo de Antonio Alonso del año de 1578, folio XXXLXXV-XXXLXXIIV).³⁹² El documento hace referencia a la obligación de obra de Simón Pereyns y Andrés de Concha con la Cofradía de los Santos Cuatro Evangelistas para facturar unas andas “con un santo de los cuatro evangelistas [que] a de tener de alto una vara, estando sentado en una peana [...] por la forma que está en la traza de dibujo [...] y a de tener dos cabezas postizas, una que sirva para San Lucas, San Marcos e San Mateo, e otra para san Juan evangelista”.

Las andas, conforme dice el documento, eran hexagonales, con un entablamiento resaltado, un diámetro de cinco pies, y en cada ángulo un pedestal sobre el que se hallaba un ángel arrodillado con un “cirial” en la mano. Así también las andas tuvieron los cuatro símbolos de los evangelistas.

Las andas eran “de palo de ayaquabitle” [ayacahuite], huecas, doradas y estofadas. Ambos artistas se obligaron a entregarlas en un lapso de cuatro meses y con un costo de “trezientos pesos de oro común, de a ocho reales cada peso...” Los dos artistas firmaron el documento en la ciudad de México el 16 de septiembre de 1578, así como también los contratantes: Juan de la Cueva y Pedro de Trujillo. El notario fue Antonio Alonso.

n) Abelardo Carrillo y Gariel (1946)

Abelardo Carrillo y Gariel en su Técnica de la pintura en Nueva España del año de 1946³⁹³ no menciona a Andrés de Concha, pero clasifica la tabla que representa a Santa Cecilia como de Simón Pereyns al igual que La sagrada familia. De ésta indica que se

³⁹² Mariano Muñoz Rivero, "Un documento inédito de interés para el estudio de la escultura colonial", en Homenaje a don Francisco Gamoneda, México, Imprenta Universitaria, 1946, pp. 337-343

³⁹³ Abelardo Carrillo y Gariel, Técnica de la pintura en Nueva España, México, Universidad Nacional Autónoma de México /Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, pp. 92, 138, 150

hallaba en un lienzo sobre madera apolillada, por lo cual la tela se trasladó a otra tabla. El trabajo lo ejecutó Huitrado, con la dirección de José Salomé Pina en el año de 1871. Desgraciadamente, no indica de dónde tomó estos datos, pero es obvio que la atribución de La sagrada familia y la Santa Cecilia a Pereyngs, provienen de los estudios de Manuel Toussaint

ñ) Manuel Toussaint (1948)

Toussaint en su obra Arte colonial en México³⁹⁴ menciona que los cuadros que representan a Santa Cecilia, San Lorenzo y La sagrada familia fueron pintados por Simón Pereyngs, “por la semejanza de la técnica pictórica”. Esta atribución ya la había hecho en su Pintura colonial de México de 1934.

Así también Toussaint comenta que en torno a Pereyngs hubo un grupo de artistas, uno de los cuales fue precisamente Andrés de Concha. Este —repite el investigador— estuvo con el primero apoyándolo en la reparación de la catedral del año de 1585, es decir, en “el retablo y dorado de la nave central.

En esta apreciación parece que Toussaint sufre una contradicción con su artículo “La primitiva catedral de México” del año de 1937. Recuérdese que en éste dice que a Concha le pagaron mil pesos por el retablo mayor del cual Pereyngs pintó seis lienzos; o sea que este último trabajó para Concha y no éste para Pereyngs. También hay que hacer hincapié en que según el texto de 1937 en el dorado del artesón Francisco de Zumaya ayudó a Andrés de Concha y no Concha a Pereyngs.

o) Diego Angulo Iñiguez (1950)

Diego Angulo Iñiguez en su Historia del arte hispanoamericano es el primero en dudar sobre la atribución de las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca a Simón Pereyngs. Para el investigador, las pinturas de este altar se deberían estudiar “en relación con el Maestro de Santa Cecilia. Las parejas de santos de medio cuerpo delatan la influencia

³⁹⁴ Manuel Toussaint, Arte colonial en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 68

sevillana de los días de Alonso Vázquez, con el retorcimiento de sus figuras y sus *escorzos violentos*”³⁹⁵

Específicamente sobre Andrés de Concha, Angulo dice que fue “contemporáneo de Pereyns, aunque tal vez más joven que él”. Enseguida cita las referencias de Balbuena y Burgoa y enumera las obras de Concha conocidas hasta ese año de 1950. Luego continúa: “Como hijo del Renacimiento, no se limitó al cultivo de la pintura, sino que dominó la arquitectura”. Al respecto menciona la traza de la Alcaicería y de la planta de la iglesia de San Hipólito.

Sobre el retablo de Yanhuatlán, el crítico español retoma a Toussaint cuando advierte que se rehizo durante el barroco “aprovechándose todas las tablas del primitivo”, y que “formó parte de él La Piedad, hoy en otro retablo”. Considera “a su autor como uno de los pintores más exquisitos que trabajaron en la Nueva España en el último cuarto de siglo, y nada inferior a Pereyns...” En otro apartado de esta tesis doy mi opinión sobre La Piedad de Yanhuatlán que para mí no formó parte del primitivo retablo mayor ni fue obra de Concha.

Angulo apunta que hacia el año de 1600 hay un grupo de obras (Santa Cecilia, La sagrada familia y San Lorenzo), que se relacionan entre sí y que él designó, desde varios años atrás, como del Maestro de Santa Cecilia. Para el crítico, dichas obras no se relacionan ni con Pereyns ni con Echave, sino más bien con Andrés de Concha, aunque, agrega, “la poco menos que nula información gráfica a nuestro alcance no permite insistir en ello”. Sin embargo, es la primera vez que dichas obras se relacionan con Concha. En el siglo XIX como se recordará, se adjudicaron a Echave el Viejo y Toussaint se las había asignado a Pereyns.

Para el crítico de arte, el Maestro de Santa Cecilia es un “pintor de primera fila” y aunque no está seguro “de que la composición de su Santa Cecilia y de su Sagrada Familia sea hija exclusiva de su imaginación”, indica que “su manera de interpretarla delata la soltura y agilidad propias del maestro”.

³⁹⁵ Diego Angulo Iñiguez, Historia del arte hispanoamericano, t. II, Barcelona, Salvat, 1950, pp. 382-386

Luego, el famoso historiador describe las tres obras ya mencionadas. De la tabla de Santa Cecilia dice que es “uno de los cuadros más atractivos que se pintaron en México durante el Renacimiento”, y que en ella hay “huellas de modelos rafaelescos”, así como de Correggio y Baroccio.

De La sagrada familia, Diego Angulo opina que está pensada “dentro de los cánones italianos” que traen a su memoria a Andrea del Sarto y sus continuadores. En El martirio de san Lorenzo observa la influencia de Miguel Angel “tan potente en los manieristas florentinos y romanos”.

p) Francisco de la Maza (1950)

El doctor Francisco de la Maza dijo sobre el retablo mayor de Tamazulapan: “Tamazulapan, en el norte del estado de Oaxaca, es un interesante ejemplo de confusión. Restos de un imponente retablo del siglo XVI con pinturas de Andrés de Concha, andan fuera de lugar y entran en forzada combinación con pinturas, esculturas y nichos del siglo XVIII que sólo buscan llenar un espacio sin preocupaciones teológicas”.³⁹⁶ No indica con base en qué fuente da la autoría de las tablas del retablo a Andrés de Concha ni hace ningún otro comentario, pero como se verá en el análisis que hago sobre el retablo mayor de la iglesia de Tamazulapan, es en efecto una recomposición de elementos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos de diferentes siglos.

q) Diego Angulo Iñiguez (1954)

En su Pintura del Renacimiento, publicada en el año de 1954,³⁹⁷ Diego Angulo Iñiguez se refiere al Maestro de Santa Cecilia de la siguiente manera: “Aislado dentro del panorama conocido de la pintura española, surge también, hacia 1580, la interesante personalidad del Maestro de Santa Cecilia, que debió de marchar muy pronto a México, donde se conservan sus obras”. Comenta el crítico que en las pinturas del Maestro de

³⁹⁶ Francisco de la Maza, Los retablos dorados de Nueva España, México, Ediciones Mexicanas, 1950, (Enciclopedia mexicana de arte, 9) p. 32

³⁹⁷ Diego Angulo Iñiguez, Pintura del Renacimiento, vol. XII de Ars Hispaniae Historia universal del arte hispánico, Madrid, Plus Ultra, 1954, pp. 15, 342

Santa Cecilia “se funden los estilos de Andrea del Sarto y de Beccafumi, [que] lo convierten en una especie de Baroccio español.” Para Angulo, el Maestro de Santa Cecilia es “probablemente más importante que Pereyng”, pues el cuadro de Santa Cecilia es “una de las más hermosas creaciones de toda la pintura española de este momento”. Angulo concluye. “De estilo muy análogo parece ser alguna obra muy deficientemente conocida del pintor Andrés de Concha, que gozó de gran renombre en Méjico por estos años y cuyo probable parentesco con Diego de la Concha, el discípulo de Luis de Vargas, ignoramos”.

En los postulados de Angulo se encuentra por primera vez la idea de superioridad artística del Maestro de Santa Cecilia con respecto a Pereyng, así como la analogía de aquél con Andrés de Concha que ya había referido en su obra de 1950.

r) Heinrich Berlin (1958)

En el año de 1958 Heinrich Berlin publicó tres escrituras que encontró en el Archivo de Tlaxcala y que hacen referencia a la construcción del altar mayor de Huejotzingo.³⁹⁸ En el primer documento se contrata a Simón Pereyng para la ejecución del retablo el 4 de febrero de 1584. En el otro, el pintor, a su vez, contrata a Pedro de Requena para tallar la escultura el 30 de noviembre de 1584; y, en el último, Marcos de San Pedro, oficial de dorador, se pone al servicio de Pereyng durante dos meses y diez días a partir del 1o. de junio de 1585.

El primer documento es el que más interesa a este apartado, puesto que establece: “Es condición que la pintura de todo el retablo ha de ser de manos del dicho Simón Perinez y Andrés de Concha y no de otros ningunos aunque ellos quieran...”

En el documento transcrito por Berlin, no aparece la firma de Concha, mas si están las de Pereyng, fiador, testigo y escribano. Por otro lado, el mismo Berlin dice que sólo la firma de Pereyng aparece en las pinturas, refiriéndose explícitamente a la santa María Magdalena del banco del retablo. Sin embargo, al investigador no le parece nada

³⁹⁸ Heinrich Berlin, "The High Altar of Huejotzingo", in The Americas, Academy of American Franciscan History, vol. XV, No. 1, July, 1958, pp. 63-73

raro que Pereyngs y Concha trabajaran juntos, pues así lo habían hecho ya en el retablo de Teposcolula del año de 1578, conforme se ha referido en este estudio. Empero, después de observar detenidamente las pinturas del retablo, yo considero que Concha no participó en ellas, ya que, como se verá en los apartados posteriores, el “estilo” de Concha es más italianizante, tiene menos gusto por el detalle que Pereyngs que, como flamenco, usa más del óleo. Características que en los cuadros de Huejotzingo son muy marcadas y que no existen en los del retablo mayor de Yanhuitlán que son más bien de técnica mixta. La relación que sí parece existir en ambos retablos es la del empleo de grabados en común. A ello me refiero en el análisis sobre las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán en un capítulo posterior.

s) George Kubler y Martín Soria (1959)

De Andrés de Concha, George Kubler y Martín Soria, en su Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800 de 1959,³⁹⁹ comentan que era residente de Sevilla cuando salió para México en el año de 1567. La breve nota les fue proporcionada por el señor Celestino López Martínez, quien en el Archivo de Protocolos de Sevilla, halló un contrato que el artista firmó con el encomendero de Yanhuitlán, Gonzalo de las Casas, en el año de 1567 y que dice que era residente de Sevilla cuando salió para México en ese año.

Los investigadores reiteran que las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán fueron iniciadas entre 1568 y 1570. También comentan la posibilidad de que Concha sea el mismo Maestro de Santa Cecilia por su estilo italo-flamenco, por su luminosidad, dignidad y distribución de interés sobre la superficie de las pinturas, cuyas composiciones son en forma de diamante. Dan como ejemplos las representaciones de Santa Cecilia y San Lorenzo. Al respecto hay que comentar que ya Angulo había propuesto la posibilidad de que Concha y el Maestro de Santa Cecilia fueran el mismo artista. En cuando al “estilo italo-flamenco”, yo no estaría tan de acuerdo, ya que desde

³⁹⁹ George Kubler y Martín Soria, Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800, The Pelican History of Art, Published by Penguin Books, 1959, pp. 306-307, 392

mi punto de vista, las pinturas de Yanhuítlán adolecen de características flamencas como son el gusto por el detalle, la falta de relación psicológica, los paños angulosos, los rostros inexpresivos, que sí se ven en las pinturas del retablo mayor de Huejotzingo, por ejemplo, ya que por si fuera poco están pintadas con una técnica flamenca como es el óleo.

t) Xavier Moysén (1965)

Xavier Moysén, responsable de la edición de Pintura colonial en México que Manuel Toussaint concluyó en 1934 pero que vino a publicarse hasta 1965, revisó los originales de la misma e hizo anotaciones con base en las últimas investigaciones realizadas hasta ese momento. Dichos agregados, a la fecha, han resultado valiosísimos. En el caso de Andrés de Concha, en las notas del capítulo IX, Moysén propone que las pinturas que se conservan en la capilla de Santa Gertrudis del conjunto conventual de Teposcolula, son de su pincel.⁴⁰⁰ Yo creo que dichas pinturas están muy repintadas y que sólo después de una restauración se podrían atribuir a Concha. Sin embargo, me parece que la pintura de Santa María Magdalena que hoy está en el pedazo de retablo manierista que tiene como patrona a la escultura de vestir de Santa Gertrudis, podría adjudicarse a Concha, toda vez que guarda semejanza técnica y estilística con el banco del retablo mayor de Yanhuítlán (Fig. TEP28).

u) Robert Mullen (1975)

Robert Mullen en el año de 1975 pensaba que el diseño de la actual fachada poniente del templo de Yanhuítlán se debía a Andrés de Concha, quien la había facturado hacia el año de 1575.⁴⁰¹ Sin embargo, en el mismo año en que se publicó el texto de Mullen, durante los trabajos de restauración del templo que dirigió el arquitecto Alfredo Pavón

⁴⁰⁰ Xavier Moysén, Notas al capítulo IX de Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, pp. 252

⁴⁰¹ Robert Mullen, op.cit., p. 140

Rodríguez, se encontró otra portada debajo de la que hoy vemos⁴⁰² que tal vez sí haya sido concluida en 1575. La actual a mi juicio es una portada manierista del siglo XVII

4. Las investigaciones de los últimos años

a) Rogelio Ruiz Gomar (1976)

En su tesis de licenciatura Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII,⁴⁰³ Rogelio Ruiz Gomar, al referirse a Andrés de Concha, hace un recuento de las obras que hasta ese año de 1976 se le atribuían y que habían sido mencionadas por autores anteriores a él.

La noticia que ofrece Ruiz Gomar sobre la obra de Concha como arquitecto se restringe a su visita de inspección para iniciar las obras del desagüe, conforme al proyecto de Enrico Martínez (Vicente Riva Palacio, nota 26, libro 2o, cap. VII, p. 538).

b) Enrique Marco Dorta (1977)

El artículo de Enrique Marco Dorta "Noticias sobre el pintor Andrés de Concha" aparecido en el año de 1977 ofrece nuevas informaciones sobre el pintor referido.⁴⁰⁴ La primera se basa en el contrato efectuado entre el encomendero de Yanhuitlán Gonzalo de las Casas y el artista, celebrado en el año de 1567 y que ya habían dado a conocer George Kubler y Martín Soria desde 1959. Al respecto, Marco Dorta supone que el contrato se verificaría en los últimos meses de 1567, puesto que "el 16 de enero de 1568 se autorizaba a Gonzalo de las Casas para pasar a Nueva España" con su familia. Asimismo, Marco Dorta da a conocer el documento de Contratación, 5537, del Archivo

⁴⁰² Luis Brozon Mac Donald, "La primitiva portada de la iglesia del convento de Santo Domingo de Yanhuitlán, Oax.", Boletín No. 1 de Monumentos Históricos, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, [s. f.]

⁴⁰³ Rogelio Ruiz Gomar, Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/Tesis de licenciatura en Historia, 1976, pp. 96-98

⁴⁰⁴ Enrique Marco Dorta, "Noticias sobre el pintor Andrés de Concha", Archivo español de arte, vol. L, No. 199, Madrid, 1977, pp. 342-345. Se coloca en este lugar la obra de Marco Dorta, aunque es de generación anterior, con el fin de seguir el orden cronológico de las publicaciones.

General de Indias, por el cual “el 22 de enero de ese año de 1568 se concedía licencia para el mismo destino a ‘Andrés de la Concha, natural de Sevilla, hijo de Francisco de la Concha y de Ysabel Sánchez’.”

Por otro lado, el investigador supone que Concha en el momento de su partida a Nueva España tendría entre 25 y 30 años. Indica también que en el año de 1568 “moría en Sevilla Luis de Vargas, con quien probablemente tuvo relación el pintor” y recuerda “que, entre los pintores que trabajaban en Sevilla en el último tercio del siglo, figura un Diego de la Concha, [que] tal vez [era] hermano o pariente de Andrés”. La posibilidad de que Andrés de Concha fuera pariente de Diego de la Concha y discípulo de Luis de Vargas ya la había anotado Diego Angulo Iñiguez.⁴⁰⁵

Marco Dorta da a conocer que el traslado del encomendero, su familia y Andrés de Concha se realizó en la nao “Santiago” que arribó a San Juan de Ulúa. De ahí, imagina el investigador, el pintor viajó a Puebla y luego a la Mixteca, donde comenzó su labor como artista de las tablas del retablo mayor de Yanhuitlán.

Otra noticia procedente del Archivo General de Indias, México, 358, que proporciona Marco Dorta, se refiere a que en el año de 1605 “se hizo una información de testigos con el fin de solicitar ayuda para obras [...] de reparación en la iglesia [catedral de Oaxaca]. Uno de los testigos declaró que “era necesario hacer cuatro altares para colocar otros tantos retablos que estaban en la sacristía desde hacía más de veinte años”. Otro informante declaró que “sabe que tiene la dicha iglesia cuatro retablos muy grandes y ricos, que desde que los acabó Concha, que habrá más de veinte años, siempre están en la sacristía, que con el polvo no se pueden dejar de maltratar los barnices, que por no haber altares no los han puesto.”

Marco Dorta asienta también que “en un inventario de 1598 se describen esos cuatro retablos: En la sacristía de la dicha catedral están cuatro retablos por asentar y eso por necesidad que tiene la dicha fábrica, que el uno es de San Yldefonso y los tres restantes de la Magdalena, Santa Lucía y Santa Catarina Virgen y Santa Ana.”

⁴⁰⁵

Véase en este apartado Diego Angulo Iñiguez (1954)

Finalmente, Marco Dorta menciona que las únicas obras identificadas de Concha son las tablas del retablo de Yanhuitlán. Cita también a Diego Angulo Iniguez quien “señaló las semejanzas entre las tablas del Nacimiento de los retablos de Yanhuitlán y Coixtlahuaca, así como su sospecha de que Andrés de Concha y el ‘Maestro de Santa Cecilia’ sean la misma persona”. Igualmente, establece la posibilidad de que Concha sea el autor de “alguna de las tablas del retablo de la iglesia de Tamazulapan” idea que ya había expresado Francisco de la Maza en el año de 1950.

c) Eduardo Báez Macías (1977)

Eduardo Báez Macías en las “Condiciones para rematar las tiendas y obras de la alcaicería.1611”⁴⁰⁶ informa que ésta se construyó en la manzana que formaban las calles del Empedradillo, Tacuba, San Francisco y La Profesa; en lo que habían sido terrenos de jardines y huertas de los marqueses del Valle y éstos decidieron “hacer con ellos una alcaicería; es decir, un mercado o edificio cuadrado en forma de claustro con habitaciones, depósitos y tiendas para los mercaderes”. La primera planta de la alcaicería se encargó a Andrés de Concha, que en ese entonces era maestro mayor de catedral, y es anterior a 1611. Sin embargo, cuatro años más tarde. “ésta no había parecido tan a propósito”, por lo cual se encargó una segunda traza a Sebastián Zamorano, que fue la definitiva.

Al final del documento que procede del Archivo General de la Nación, Hospital de Jesús, legajo 134, se lee. “Es condición que por cuanto el maestro mayor y de la catedral de esta ciudad Andrés de la Concha fue y ha sido el inventor y trazador de la dicha planta y condiciones y por cuanto de parte de su señoría el marqués del Valle al dicho maestro le está cometida la maestría y veeduría de las dichas sus obras, el cual como tal maestro mayor ha de elegir y repartir los suelos y sitios de tienda y trastienda y corral de cada tienda con todas sus pertenencias, de la posesión que cada cual tomare a censo perpetuo sean obligados los dichos como el censuario a pagarle al maestro

⁴⁰⁶ Eduardo Báez Macías, “Condiciones para rematar las tiendas y obras de la alcaicería.1611”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v. XIII, No. 47, 1977, pp. 99-105

mayor lo que fuere justo por la maestría, vista y veeduría de la dicha obra el tiempo que durare. .”

Hay que recordar que Toussaint en su obra de 1927 se había referido a los planos de la alcaicería elaborados por Andrés de Concha, a quien por ello dio el título peyorativo de “dibujante” en su estudio del año de 1934. Con el documento publicado por Eduardo Báez se puede comprobar que Concha estaba por encima de un mero “dibujante”, puesto que se le llama “maestro mayor” y se le dan todas las facilidades para que él trace la alcaicería como mejor le plazca.

d) María de los Angeles Romero Frizzi (1978)

En el año de 1978 María de los Angeles Romero Frizzi publicó dieciséis documentos que se refieren a la factura de obras de arte en la Mixteca Alta y que localizó en el Archivo del Juzgado de Teposcolula. Cinco de esos documentos son contratos firmados por Andrés de Concha y los jefes y principales de pueblos mixtecos, donde el maestro se compromete a enseñar su arte y a realizar retablos.⁴⁰⁷

El primer documento, en el orden que la investigadora presenta, es un convenio entre Concha y Diego de Montesinos, vecino de Yanhuitlán, para que su hijo, del mismo nombre, aprenda el arte de pintar en un lapso de cinco años. El artista se compromete a enseñar a su discípulo “todo aquello que supiere [...] y le [h]a de dar tan solamente la comida”. El convenio está firmado en Teposcolula, el 31 de diciembre de 1580.

El documento siguiente es un contrato entre el señor Pedro de Castañeda y León, alcalde mayor del pueblo de Teposcolula y los artistas Simón Perines y Andrés de Concha “para hacer unas puertas para el retablo que está en la capilla fuera de la iglesia del templo”, sin duda la capilla abierta. Según el documento, el retablo de la capilla, también ejecutado anteriormente por los pintores, había quedado corto, así que voluntariamente y como limosna ellos decidieron arreglarlo por medio de unas puertas

⁴⁰⁷ Ma. de los Angeles Romero Frizzi, “Más ha de tener este retablo...” Estudios de Antropología e Historia, No. 9, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro Regional de Oaxaca, 1978, y en Dirección de Monumentos Históricos. Boletín 9, agosto 1989, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp.16-27

que tendrían doce lienzos de pintura al óleo y con colores de Castilla. El gobernador y los alcaldes se comprometieron a proveer la madera de los bastidores y a pagar cien pesos de oro común a los maestros en la navidad de 1581, en que colocarían las puertas. Pero si el trabajo no se concluía para ese día, entonces los pintores pagarían quinientos pesos de oro común. El documento está firmado en Teposcolula, el 28 de septiembre de 1581.

El tercer documento es un contrato entre Concha y don Francisco de Zárate, chantre de la catedral, para la construcción de siete retablos colaterales y un sagrario para la iglesia catedral de Oaxaca. Cada retablo ya colocado tendría un costo de seiscientos cincuenta pesos de oro común, mientras el precio del sagrario sería de mil doscientos cincuenta pesos, con la particularidad de que sería “de la misma orden y manera y traza sin. .[roto] della questa e yo hize para el monasterio del pueblo de Yanguitlan...” El documento también está firmado en Teposcolula el 1o. de septiembre de 1582. De estos siete retablos, veinte años más tarde, quizá sólo quedaban cuatro sin colocar. Tal vez a estos trabajos se refiere el documento del AGI, México 358, que menciona Marco Dorta en el año de 1977 y que alude a los retablos que acabó Concha “habrá más de veinte años”.⁴⁰⁶

El siguiente documento es un contrato entre Andrés de Concha y don Miguel de Guzmán, cacique y gobernador del pueblo de Achiutla, así como don Francisco de Espina, alcalde; Juan de Mendoza, Francisco de Morales y Diego de Velasco, regidores; y, Agustín de Feria, alguacil mayor, para la construcción de un retablo, cuyo costo sería de setecientos pesos de oro común y se construiría durante ocho meses. El convenio está firmado en Teposcolula, el 21 de agosto de 1587.

Finalmente, el documento número cinco es también un contrato entre Andrés de Concha y fray Pascual de la Anunciación, vicario de la iglesia de Tamazulapan, así como don Fernando de Andrada, Juan López, Diego de Villegas, Antón López, Gaspar de Loyando y Andrés de Zárate, indios principales y naturales del pueblo de Tamazulapan para la construcción del retablo mayor y un sagrario. El costo de la obra

⁴⁰⁶ Véase en este apartado Enrique Marco Dorta (1977)

sería de “dos mil pesos de oro común de ocho reales cada un peso”. El retablo estaría terminado y colocado “el día de la Resurrección primera venidera del año de ochenta e siete”. El contrato está firmado en Tamazulapan el 16 de mayo de 1586

La importancia de los cinco documentos arriba enumerados es capital para la historia del arte. Gracias a ellos se sabe ahora que Concha tuvo aprendices en la Mixteca Alta; que, con la participación de Pereyng, realizó un retablo para la capilla abierta de Teposcolula, al cual más tarde le agregaron unas puertas con doce lienzos de pintura; que se comprometió asimismo para la fábrica de siete colaterales y un sagrario para la catedral de Oaxaca, y que este último sería semejante al que facturó para el convento de Yanhuitlán. Por último, que Concha realizó también los retablos mayores para los templos dominicos de San Miguel Achiutla y la Natividad de Tamazulapan. De éste quedarían las cuatro pinturas sobre tabla del retablo mayor, mismas que desde 1950 Francisco de la Maza había dicho que eran de Andrés de Concha.

Por desgracia ya no hay restos del retablo de la capilla abierta de Teposcolula ni de los de la catedral de Oaxaca, aunque tal vez provengan de alguno de ellos un San Sebastián, una Sagrada familia y un San Miguel Arcángel que Tovar de Teresa atribuye a Concha.⁴⁰⁹ En Achiutla ahora existe un retablo del siglo XVIII, aunque hay una escultura de la Virgen del Rosario que pudo pertenecer al retablo que contrató Concha.

e) Guillermo Tovar de Teresa (1979)

En el año de 1979 apareció una obra muy meritoria por su erudición y documentación. Se trata de Pintura y escultura del Renacimiento en México de Guillermo Tovar de Teresa.⁴¹⁰ Diego Angulo Iñiguez escribió el prólogo en el que menciona las aportaciones del investigador en el estudio de la vida y obra de Andrés de Concha. Entre algunas, la “confirmación” de que el artista es el autor de las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán, así como de cuatro tablas del retablo mayor de Tamazulapan. Otra es la

⁴⁰⁹ Véase en este apartado Guillermo Tovar de Teresa (1992)

⁴¹⁰ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, pról. Diego Angulo Iñiguez, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, pp. 8, 129-136

identificación de Concha con el Maestro de Santa Cecilia. Una más, que pudo ser discípulo de Luis de Vargas. Y otra, que participó como arquitecto en las obras de la catedral de Guadalajara.

Al respecto hay que objetar a don Diego Angulo Iñiguez que la confirmación de que Concha es el autor de las pinturas de Yanhuitlán, ya la habían hecho Kubler y Soria en el año de 1959. En cuanto a la noticia sobre la posible factura de las tablas de Tamazulapan por Andrés de Concha, ya la había comentado el doctor Francisco de la Maza en el año de 1950 y Enrique Marco Dorta en el de 1977. Así también el supuesto aprendizaje de Concha con Luis de Vargas ya lo había mencionado el mismo Angulo en el año de 1954 y luego lo repitió Marco Dorta en el artículo ya citado.

En el capítulo dedicado a Andrés de Concha, Tovar de Teresa anota los comentarios de los contemporáneos del artista como Ribera Flores, Villalobos, Balbuena, Burgoa y Sigüenza y Góngora. Más adelante el investigador hace una relación cronológica de las noticias que tiene sobre Andrés de Concha. Tovar de Teresa menciona también una docena de documentos que se refieren al artista en estudio y que luego da a conocer en un apéndice⁴¹¹ El primero demuestra que hubo un retablo en la iglesia de Teposcolula, anterior al que habrían de realizar Pereyns y Concha en 1580. El siguiente, del año de 1580, es el contrato del retablo mayor de la antigua iglesia de la Concepción de la ciudad de México que firman Andrés de Concha, Juan Gómez, Francisco de Zumaya y Pedro de Requena. El otro, también de 1580, es un contrapoder de Simón Pereyns a Andrés de Concha, para que cobre una deuda a los naturales del pueblo de Teposcolula. El cuarto, de 1584, se refiere al pago de materiales para la construcción del retablo mayor de la primitiva catedral de México. El que sigue, del mismo año, es la nómina de los artistas indios que trabajaron en la obra de pintura del viejo retablo mayor de la catedral, que habría de realizar Concha y cuyas seis tablas pintaría Pereyns. Un año más tarde, en otro documento, Concha aparece como pintor de dorador, estofador y ensamblador también del retablo mayor de la iglesia vieja de México. De los años de 1585 y 1586 son otros documentos relativos a la hechura y pago

⁴¹¹ . Ibidem, pp. 537-544

de materiales para la sillería del coro de la catedral De 1587 es una averiguación sobre un retablo para la iglesia del pueblo de Tamazulapan que realizaría Andrés de Concha. Un documento del año de 1599 refiere la participación de Concha, junto con Sebastián Solano, como arquitecto de la catedral de Guadalajara. El documento siguiente, de 1602, se refiere a la construcción del arco para el recibimiento de fray García de Santa María, arzobispo de México, que ya había visto Toussaint en su obra de 1934. Del mismo año es el contrato entre el canónigo de la catedral de México y Andrés de Concha para la realización de dos relicarios que debían colocarse a los lados del sagrario del altar mayor de la primera catedral. Del año de 1603 es el contrato para hacer el arco del triunfo para la entrada del virrey Marqués de Montes Claros, documento que ya Toussaint había referido en su obra de 1934 El último documento que Tovar transcribe es el testamento de María de San Martín, viuda de Concha, de septiembre de 1612. En éste aparecen los nombres de sus dos hijos, así como la noticia de que los bienes de la viuda fueron embargados por el convento de Santo Domingo de Oaxaca, a causa de que su marido no cumplió con la factura de un retablo para esa iglesia.

Sobre otras informaciones que Tovar de Teresa cita y no da la fuente específica se encuentran: la del retablo mayor de la catedral de Oaxaca elaborado entre los años de 1570-1575; el retablo de Oaxtepec facturado en el año de 1593; la inspección del desagüe del valle de México del año de 1607; y, la traza del retablo para la capilla de San Gregorio de la catedral vieja de México del año de 1603. Las dos primeras noticias le fueron proporcionadas por Heinrich Berlin, pero sin indicar el archivo ni el ramo ni el legajo; la siguiente, ya la había mencionado Ruiz Gomar en el año de 1976; y, la última queda en suspenso.

Entre la enumeración de las obras de Concha, Tovar de Teresa hace varias apreciaciones artísticas. Una de ellas dice que “Concha es un manierista tardío, italianizante, con un gran sentido del color y la composición; un pintor formado en el ambiente artístico de España en tiempos del ‘romanismo’.” Más adelante se refiere al estilo italo flamenco de Concha, idea que hace suya, pero que ya habían acuñado Kubler y Soria Asimismo, el investigador manifiesta su desacuerdo con la atribución del Martirio de san Lorenzo a Simón Pereyns.

Según Tovar El descendimiento del retablo mayor de Yanhuitlán le “recuerda” el de Pedro de Campaña en la catedral de Sevilla del año de 1564. En su apreciación ambos pueden proceder de la estampa de Mercantonio Raimondi. Tovar de Teresa supone asimismo que Concha mantuvo amistad con Pedro de Campaña, Luis de Vargas y Sturmio en Sevilla. Insiste también en que el segundo fue maestro del artista de Yanhuitlán. Su hipótesis obedece a que la tabla de Santa Cecilia lo “remite a estos artistas”; sin embargo no indica el por qué lo “remite” ni cuáles son sus semejanzas. Cabe recordar que la suposición de que Luis de Vargas y Concha se conocieron, ya la habían apuntado primero Diego Angulo y luego Enrique Marco Dorta.

Por otro lado, Tovar de Teresa menciona que el Maestro de Santa Cecilia es Andrés de Concha, ya que en La sagrada familia, El martirio de san Lorenzo y Santa Cecilia “hay ciertos elementos [no dice cuáles] que nos permiten suponer que se trata de obras de Andrés de la Concha” No obstante, el mismo Tovar reconoce que ya Diego Angulo lo había sugerido en su Historia del arte hispanoamericano.

Las “nuevas” atribuciones que Tovar de Teresa hace a Concha son las siguientes: las cuatro tablas del retablo mayor de Tamazulapan, y que Francisco de la Maza en 1950 había adjudicado a Concha; el retablo mayor de Huejotzingo, donde el investigador “siente la presencia de Andrés de Concha”, el retablo mayor de Coixtlahuaca, que considera “de Andrés de Concha, acaso en colaboración de Simón Pereyng”; la imagen de la Virgen del Rosario del templo de San Pedro Tláhuac, que encuentra “idéntica” a la de Yanhuitlán y en la cual identifica a Pío V y a Felipe II, con la posibilidad de que los otros donantes sean el virrey Zúñiga e Isabel de Valois. Finalmente, La sagrada familia de la capilla de la Soledad de la catedral de México.

Conforme se ve, las atribuciones de Tovar así como las consideraciones artísticas son muy vagas: El descendimiento del retablo mayor de Yanhuitlán le “recuerda” el de Pedro de Campaña; Santa Cecilia lo “remite” a Pedro de Campaña, Luis de Vargas y Sturmio, identifica a Andrés de Concha con el Maestro de Santa Cecilia porque “hay ciertos elementos”; en el retablo de Huejotzingo “siente la presencia de Concha”; atribuye la tabla de Tláhuac a Concha porque es “idéntica” a la Virgen del Rosario de

Yanhuitlán; y opina que la tabla con el tema de la Sagrada familia de la catedral de México es también de Concha, aunque no dice por qué.

En el capítulo dedicado a Simón Pereyng, Tovar de Teresa dictamina que “La sociedad de Simón Pereyng y Andrés de la Concha nos explica muchos puntos importantes [...] En Yanhuitlán se observa una sola factura: es clarísimo que en esa obra sólo intervino Andrés de la Concha; lo mismo en las tablas de Tamazulapa que concertó en 1587. El retablo de Huejotzingo también fue realizado entre Pereyng y de la Concha, aunque predomina notablemente la factura del flamenco”. Me pregunto, ¿cómo conoce Tovar la factura de Concha y Pereyng y cómo sabe distinguir una de otra.? Agrega finalmente que Andrés de Concha “rebaso en importancia y calidad artística” a Simón Pereyng.

Otro capítulo, el IV, se ocupa de “Los retablos destruidos”. En el apartado sobre Yanhuitlán, Tovar retoma a Toussaint, sin citarlo, para indicar la duda sobre la participación de Concha en El Escorial. Al parecer, Tovar siguió las instrucciones de Toussaint del año de 1927, en que el crítico propuso el estudio de las cuentas de dicho edificio, pues Tovar afirma que Concha “no aparece en ninguna nómina de artistas, arquitectos, etc., del monasterio de San Lorenzo”. Así también, sin indicar que Toussaint es su fuente,⁴¹² Tovar asegura que “Hacia 1718-1720 se renovó la estructura del retablo mayor”, y apunta que en el remate están “Santo Domingo y dos santas, en pequeños cuadros, que pudieran ser Santa Catarina de Siena y Santa Catarina de Alejandría.” En efecto, en el remate, al centro, se halla santo Domingo y a la izquierda santa Catalina de Alejandría, pero a la derecha actualmente no hay ninguna santa sino un santo, y éste probablemente es san Juan Francisco Régis.

Tovar señala que las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán son las primeras que Concha pinta en México, y por tanto son “las que más guardan relación con su formación en la Península”. Considera que están “sucias” y “repintadas (seguramente en el siglo XVIII)”. No indica a qué se debe la deducción de que hay repintes del siglo XVIII.

⁴¹² Véase en este apartado Manuel Toussaint (1923)

Los juicios de Tovar sobre las pinturas del retablo son los siguientes: María Magdalena le “recuerda” la de Pereyns en Huejotzingo; San Jerónimo le parece “elocuente antecedente del claroscuro”. No hace ningún tipo de apreciación sobre los escudos dominicos del banco ni los bustos, también en tabla, de santa Catalina de Siena, de la beata Lucía la Casta ni de santa Inés ¿Es acaso que Tovar no los considera de Concha, o no los vio?

Tovar ve La anunciación “muy inferior [?] a la de Coixtlahuaca” y encuentra al arcángel “muy semejante al de Tamazulapa”. En La adoración de los pastores, observa que “los tres pastores están muy relacionados con Coixtlahuaca” y que el “Niño Dios es idéntico en Yanhuítlan y Coixtlahuaca”. En La adoración de los reyes, advierte “grandes semejanzas [?] con la tabla de Coixtlahuaca del mismo tema”; le parece también que “la manera de plegar los paños es la misma” La circuncisión lo “remite” a La adoración de los pastores de Luis de Vargas de la catedral de Sevilla”, y la Virgen a su homónima de Coixtlahuaca. La ascensión le parece “de mediana factura [porque] lo único que aparece de Cristo son los pies”, idea muy semejante a la que expresó Toussaint sobre la misma pintura en el año de 1923 y que sólo se debe a la utilización de un grabado tardogótico, como señalo en el análisis específico de esta pintura.⁴¹³

A Tovar de Teresa, El juicio final, que él denomina La bajada de Cristo a los infiernos le parece “magistral” por la composición y los desnudos “miguelangelescos”. Describe más detalladamente esta escena y advierte a un personaje corpulento y barbado que le recuerda a Luis de Vargas y el miguelangelismo de Rafael Sanzio. El rostro de este individuo lo halla “idéntico” en La sagrada familia de la catedral de México. Para el autor, la Virgen de La bajada de Cristo a los infiernos “es la típica en la obra de Concha, que apenas si asoma el rostro y las manos entre tanto ropaje. Los tres angelillos que se hallan debajo de Cristo son las mismas figuras infantiles [...] que hallamos en la Santa Cecilia, La Sagrada familia, [...] y en todas las tablas [que] ostentan niños y angelillos de los retablos de Coixtlahuaca, Yanhuítlan y Tamazulapa”. Tovar se pregunta: “¿Acaso Concha viajó a Italia y conoció el Juicio Final de Miguel Angel de la Capilla Sixtina?”

⁴¹³ Véase en esta misma tesis el análisis que hago sobre La ascensión en el capítulo sobre Las pinturas del retablo mayor de Yanhuítlan

Pero, concluye su idea, “es un pintor irregular, pues en este retablo aparecen obras que de ninguna manera parecerían obras del mismo autor de esta magnífica tabla”.

El investigador ve “La resurrección de primera categoría”. El desnudo lo remite al “miguelangelismo” y le recuerda al de Coixtlahuaca La Inmaculada Concepción, que para mí es la Asunción-coronación, le recuerda “la de Martín de Vos en Cuautitlán”.

Sobre las esculturas, Tovar dice que le “dan la impresión de ser las antiguas, sobre todo si las relacionamos con el relieve que presenta a Santo Domingo — procedente del viejo retablo—. [Para él las esculturas están reestofadas] en la misma época que se hizo la estructura barroca”. A mí me parece que el relieve con el patrocinio de santo Domingo pertenecía a este mismo retablo salomónico y que luego se quitó de ahí. La escultura exenta y el relieve, en efecto, me parecen contemporáneos, pero de ninguna manera del siglo XVI. Sobre esta idea abundo más adelante.⁴¹⁴

Sobre la iconografía de las esculturas, Tovar cree que se trata de “cuatro apóstoles, cuatro predicadores, cuatro fundadores de órdenes religiosas y cuatro doctores de la Iglesia”. También señala que las esculturas de este retablo le parecen del mismo estilo que las de Teposcolula. De hecho Tovar se refiere a ocho esculturas localizadas en varias dependencias del exconvento de Teposcolula que nunca se llegaron a estofar y que se hallan pésimamente repintadas. Dichas esculturas, para Tovar son “obra de un artista vigoroso, quieto, perfectamente identificado con el espíritu de la contrarreforma que influyó muchísimo en la imaginería oaxaqueña de los siglos siguientes”.

En el mismo capítulo IV, Tovar escribe sobre el templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca. Para él, que sigue a Toussaint sin citarlo,⁴¹⁵ el altar es un “retablo churrigueresco, construido con elementos del viejo retablo del siglo XVI”.

El investigador describe de manera genérica las escenas de las pinturas del retablo mayor, pero vale la pena destacar los comentarios que hace sobre algunas: de La anunciación considera que las manos de la Virgen son “largas, de dedos finos,

⁴¹⁴ Véase en este mismo trabajo el capítulo sobre Escultura manierista

⁴¹⁵ Véase en este apartado Manuel Toussaint (1926)

espatulados, bien dibujados y con los dedos anular e índice juntos”, como las manos de la Virgen de La sagrada familia. Sobre el san José de esta última pintura, Tovar observa que se repite en las tablas de Yanhuatlán y Coixtlahuaca; en La circuncisión, le parece ver al Niño Dios de La sagrada familia y a la Virgen que se halla en el cuadro de Santa Cecilia; La Virgen de la “Santa Cecilia y La Sagrada Familia es la misma [. . .] de La Adoración de los Reyes de Coixtlahuaca.”

De las tres tablas que hay en el banco del retablo, Tovar comenta que los rostros de los apóstoles “muestran el repertorio de personajes con los que cuenta Andrés de la Concha. Todos ellos con esa posición de la cabeza que por sí misma sugiere movimiento” y que es muy semejante a la del Padre Eterno del remate. De La resurrección, “advierte el conocimiento del desnudo” que compara con el de El martirio de san Lorenzo, ve a los soldados “muy italianizantes”, además de que considera que “esta pintura podría ser digna de un sucesor de Luis de Vargas, Sturmio o Pedro de Campaña”.

Sobre las esculturas del retablo, Tovar indica que “representan a predicadores y doctores de la iglesia [que] su factura es del último tercio del siglo XVI y [que le] recuerdan la obra escultórica del retablo de Huejotzingo” No dice por qué. Sólo describe la de san Juan Bautista, la cual le parece “de primerísima categoría” Al respecto Tovar transcribe una carta de Angulo y Marco Dorta que concluye así: “Creemos que Andrés de la Concha, que pasó varios años pintando en la Mixteca, debió tener un taller con aprendices y colaboradores. También parecen de su mano las esculturas del retablo [...] hay semejanzas muy grandes con los modelos pintados.”

Tovar de Teresa, en el capítulo V, Pinturas que provienen de retablos destruidos, se refiere a las cuatro pinturas del siglo XVI que aparecen en el retablo mayor de Tamazulapan, mismas que atribuye a Andrés de Concha, aunque según él, son de “menor categoría” comparadas con las de Yanhuatlán y Coixtlahuaca.

Tovar piensa que La circuncisión y La adoración de los pastores “se hallan en su estado original y las otras dos La anunciación y La adoración de los reyes, ligeramente repintadas. La anunciación lleva un arcángel muy parecido al de Yanhuatlán, pero muy diferente al de Coixtlahuaca. [Sobre La adoración de los pastores dice que] el anaranjado

del traje de San José lo hallamos en las obras de Coixtlahuaca y Yanhuitlán, del Maestro de Santa Cecilia.” ¿Tovar se habrá equivocado con respecto al traje anaranjado de san José? En realidad quien lleva un traje de ese color es un mago en La adoración de los reyes y no san José. Sobre la pastora del fondo, dice que “es una figura espléndida que anuncia el realismo de los próximos años”. De La adoración de los reyes, comenta que es una obra “muy repintada, muestra a una espléndida Virgen con el Niño, muy italianizante. .”

En el capítulo dedicado a esculturas procedentes de retablos renacentistas, Tovar se refiere a las de Teposcolula porque “en algo se parecen a las de Yanhuitlán”. Sobre su factura comenta: “Ignoramos quién sea su autor [..] seguramente es un escultor que maneja grandes volúmenes, formas pesadas y pliegues marcados a grandes rasgos que de cualquier manera revelan maestría y capacidad en la ejecución.”

Las referidas esculturas a mí no me parecen del siglo XVI y tampoco de talla maestra. Son más bien esculturas en forma de capullo ya del siglo XVIII, están sin estofar, quizá nunca se estofaron. Probablemente las talló el mismo maestro de las esculturas del retablo mayor de Yanhuitlán.

f) Martha Fernández (1981)

Con una vasta documentación del Archivo General de Indias y del Archivo del Sagrario Metropolitano, así como de la bibliografía de Andrés de Concha publicada hasta ese momento, Martha Fernández realizó un exhaustivo análisis sobre la vida personal del artista y de sus actividades como arquitecto en su tesis de maestría Maestros mayores de arquitectura...⁴¹⁶ Sobre el primer punto la autora supone que Concha nació tal vez por el año de 1554 y murió en el de 1612. La conjetura se basa en un documento para el reconocimiento del convento de Jesús María del 17 de agosto de 1609, en el cual

⁴¹⁶ Martha Raquel Fernández García, Maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México en el siglo XVII (Estudio documental), México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras/Tesis de maestría en Historia del Arte, 1981. La tesis luego fue publicada con el título Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México siglo XVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, pp. 65-76

Concha declaró tener más de cincuenta años de edad; es decir —para la autora—, lógicamente menos de 60.

Martha Fernández señala asimismo que si el contrato entre el encomendero de Yanhuitlán y Concha se realizó en el año de 1567, entonces el artista “tendría de 11 a 13 años más o menos” a su llegada a México en 1568, y entre 16 ó 20 años de edad al concluir las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán en el año de 1575. Así también, la historiadora llama la atención en el hecho de que “la última fecha que poseemos para una obra exclusivamente de pintura, realizada por este maestro, es 1599 [...] y en cambio, a partir de 1601, proyecta palacios, realiza plantas para iglesias y repara conventos.” Advierte, por otra parte, que si bien un muchacho de “dieciséis años pudiera comenzar a pintar, no haría obras de la calidad y maestría que la crítica concede a las pinturas del retablo de Yanhuitlán, ni mucho menos podría haber contratado la obra a los once o trece años...”

Con estas observaciones Martha Fernández formula la hipótesis sobre la existencia de dos artistas homónimos. Uno, el Viejo; es decir, el pintor y escultor que “debe haber muerto muy poco después de 1599 en que realizó la pira funeraria de Felipe II”, y otro, el Mozo; o sea “el arquitecto, cuya viuda testa en 1612”.

La investigadora resume sus hipótesis de la siguiente manera: “los datos conocidos hasta ahora [...] no permiten saber con certeza si se refieren a uno u otro de los dos Andrés de Concha [...] Lo único que parece indudable es que el arquitecto, que en 1609 tenía unos cincuenta y tres o cincuenta y cinco años, no pudo ser el pintor que contrató en 1567 el retablo de Yanhuitlán, a menos de aceptar que pudiera haberlo hecho cuando contaba once o trece años de edad, o de suponer que la expresión ‘tener más de cincuenta años’ pueda interpretarse como que tuviera en realidad más de sesenta, setenta u ochenta ...”

Sobre las actividades de Andrés de Concha, el arquitecto, la investigadora analiza los estudios y nombramientos del maestro, así como su actividad profesional. En el primero explica que el artista “antes que arquitecto [...] era pintor y escultor”, pero que así y todo “obtuvo el nombramiento de maestro mayor de la catedral de México en un concurso de oposición, efectuado entre 1598 y 1601” Al respecto ella misma publica un

documento del 3 de noviembre de 1601 del que retoma la siguiente opinión sobre Andrés de Concha: "...hombre pintor por oficio y muy aventajado, que aunque no sabe cosa alguna de cantería ha hecho obras de escultura con muy buen crédito, y se tiene por más inteligente para arquitecto que los demás...". Aparte del nombramiento de Concha como maestro mayor de la catedral de México, Fernández enumera otros nombramientos.

En cuanto a la actividad profesional de Concha, el arquitecto, la autora la divide en arquitectura religiosa, hospitalaria y civil. En el primer grupo, enumera las obras que Concha realizó para la catedral de México y la catedral de Guadalajara. Así también menciona el retablo del templo de Teposcolula, y supone que Concha elaboró "el diseño, mientras Pereyns realizaba las pinturas". También menciona la portada oeste del templo dominico de Yanhuítlán, que Robert Mullen atribuye a Andrés de Concha. Al respecto, la autora piensa que "tal vez pudiera relacionarse con ella a Andrés de Concha 'el arquitecto' en una fecha un poco posterior [al año de 1575]; pero, en todo caso, si la relación se hiciera con el 'pintor', el dato no dejaría de ser interesante, pues sería la única referencia que poseeríamos de su intervención en una obra exclusivamente de arquitectura, antes de 1599".

También dentro de la arquitectura religiosa, Martha Fernández da a conocer la participación del artista en el reconocimiento de la iglesia de los Carmelitas Descalzos, así como varias de sus intervenciones en el convento Real de Jesús María. Para este mismo convento, según documentos de la misma autora, Concha, por los años de 1609 y 1611, "realizó el dibujo del retablo para la iglesia: pidió 9000 pesos para hacerlo y calculó terminarlo en cuatro años". No obstante, la autora advierte que "...según José María Marroquí, la iglesia se dedicó el 7 de febrero de 1621, sin el retablo".

Dentro de la actividad de Concha en la arquitectura hospitalaria, Fernández enumera los planos de la iglesia del Hospital de San Hipólito y su participación como obrero mayor de la fábrica del Hospital de Jesús.

En cuanto a la labor de Concha dentro de la arquitectura civil, la historiadora menciona que el artista participó en la inspección de las obras del desagüe, en la traza de "algunas calles cercanas a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús", en la primera

planta de la alcaicería, así como en los arcos del triunfo de los años de 1603 y 1604, datos estos últimos ya conocidos.

g) José Guadalupe Victoria Vicencio (1982)

En el año de 1982 aparecieron dos trabajos de José Guadalupe Victoria en los que menciona a Andrés de Concha.⁴¹⁷ El segundo es una síntesis del primero, y en éste hay aportaciones e hipótesis que no aparecen en el artículo de los Anales. Por ello haré mención del artículo y luego pasaré a la información que sólo se considera en la tesis.

“Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de Concha” es un trabajo en el que, en primera instancia, José Guadalupe Victoria hace una recopilación de la información que menciona a Concha, y a la cual él da su aprobación o impugnación. La que aprueba no vale la pena mencionarla, pues ya se halla reseñada en esta sección, en tanto que la que impugna es necesario destacarla.

Así las cosas, Victoria refuta ante todo la tesis de Martha Fernández —que por ese año de 1982 aún no se publicaba— en el sentido de que considera:

1. Que Concha no tenía “la menor idea de su edad al declararla en 1609”, según el reconocimiento que celebró en el convento de Jesús María en ese año;
2. Que “—no se sabe por qué razones— Concha empieza a desarrollar trabajos de arquitecto [de] 1597” hasta el año de 1611, aunque Victoria señala que “casi todos los trabajos los lleva a cabo en compañía de otros maestros” y que se trata de reconocimientos, inspecciones a obras religiosas, particulares y de gobierno; de tasaciones y de avalúos; es decir, de obras secundarias. Al respecto, en su tesis de doctorado, Victoria plantea la hipótesis de que como Concha empieza su actividad de arquitecto en los últimos años del siglo XVI, su labor como tal pudo ser exclusivamente honorífica;

⁴¹⁷ José Guadalupe Victoria Vicencio, Les problèmes de la peinture en Nouvelle-Espagne entre la Renaissance et le Baroque 1555-1625, Thèse pour la préparation d'un doctorat de 3ème cycle, Université de Paris X Nanterre, Octobre 1982, pp. 168-186; y, “Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de Concha”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. I, No. 50, 1982

3. Que hubo dos artistas con el mismo nombre Uno, el padre, el pintor que trabajó en México entre 1570-75 y 1599 y, el otro, el hijo, el arquitecto que laboró entre 1597 y 1611. Victoria no comparte esta idea, pues considera “que las noticias conocidas hasta el momento se refieren a un mismo artista”, cuya formación de pintor y escultor debió ser “bastante sólida”, así como sus “conocimientos de arquitectura que no debieron ser pocos [...] así se entiende que fuera nombrado maestro mayor de la catedral de México, si bien —se dice— era ante todo ‘pintor de oficio y muy aventajado’; y, por otra parte, ‘aunque no sabe cosa alguna de cantería, ha hecho obra de escultura con muy buen crédito, y se tiene por más inteligente para arquitecto que los demás’ Victoria advierte que “el hecho de que se diga que ‘no sabe cosa alguna de cantería’ lleva a pensar que hasta ese momento no había realizado [...] ninguna obra de arquitectura [...] En cambio resalta claramente su calidad de escultor.”

Por otro lado, José Guadalupe Victoria se pregunta también a qué se debió que el artista tuviera una serie de encargos por parte del Marquesado de Oaxaca y sugiere que probablemente Concha tuvo amistad con sus administradores gracias a sus frecuentes visitas a Oaxaca.

Refiriéndose al por qué Concha trabajó como arquitecto y retomando a Toussaint, Victoria supone que quizá “a la competencia que existía entonces en el terreno de la pintura [y a] que el gusto hubiera cambiado [...] Eso llevaría a Concha a explotar sus conocimientos de arquitecto, pero siempre [...] en un nivel secundario”. Al respecto, comenta que su “venida a menos” se ve claramente en que no pudo terminar en el plazo señalado el retablo para la capilla del Ayuntamiento, así como en que el convento de Santo Domingo de Oaxaca embargara los bienes de su viuda.

En el último apartado del artículo de los Anales, Victoria considera que los problemas que restan por resolver tienen que ver más con la obra de Concha que con su vida. Uno de ellos es el que se refiere a su formación, que habría de buscarse en Sevilla “y en el círculo de Luis de Vargas”, conforme ya propusieron Angulo, Marco Dorta y Tovar de Teresa. En cuanto a su obra escultórica, el autor piensa que el problema es

mayor, ya que “una buena parte” no se conserva, además de que habría de considerarse la que facturó en unión de Pereyns o bien la de su taller.

En lo que concierne a las aportaciones de su tesis de doctorado, Victoria hace mención de que ya en el año de 1927 Toussaint había visto similitudes entre las pinturas del retablo de Yanhuitlán y las de Coixtlahuaca. Así, el investigador llega a la conclusión de que las tablas de Coixtlahuaca fueron pintadas por un discípulo de Concha que pudiera ser Juan de Arrúe; sin embargo, más adelante las adjudica a Concha, aunque le parecen menos brillantes que las de Yanhuitlán, lo cual le hace pensar que Concha muestra un avance hacia el barroco.

Para analizar a Concha como pintor, Victoria parte de la hipótesis de que las obras del artista fueron realizadas en colaboración con otros maestros o con sus alumnos y que por lo mismo es difícil distinguir el trabajo personal del maestro. No obstante, Victoria estudia las obras de Concha, donde “la mano del maestro es más evidente” (?), como son las pinturas de los retablos de Yanhuitlán, Coixtlahuaca y Tamazulapan, así como las tablas de la Pinacoteca Virreinal de San Diego, la Sagrada familia de la catedral de México y la Virgen del Rosario de la iglesia de Tláhuac

Sobre el retablo de Yanhuitlán, Victoria dice que todas las pinturas son óleos sobre madera y que la factura no es homogénea por lo cual se revela la participación del taller. Asimismo, menciona que dos de las tablas más importantes (?) son La adoración de los reyes y La adoración de los pastores, y que en sus composiciones Concha se inspiró en modelos italianos.

En cuanto a las pinturas del retablo de Coixtlahuaca, Victoria confunde la documentación, ya que menciona para este sitio la de Teposcolula. En efecto, Victoria dice que Concha y Pereyns colaboraron en la realización del retablo de Coixtlahuaca, que tuvo un costo de 4300 pesos de oro común, y que después de la realización de las pinturas ellos reclamaron a las autoridades del pueblo la suma que les faltaba, pues sólo

habían recibido 2276 pesos. Esta información, como se ha visto, es de Teposcolula y no de Coixtlahuaca.⁴¹⁸

Las pinturas del retablo mayor del templo de Tamazulapan, Victoria las adjudica a Concha, en virtud de los documentos publicados por Tovar de Teresa. Victoria no hace ninguna interpretación artística de ellas debido al mal estado que guardaban en el año de 1982, pero afirma que siguen la iconografía tradicional y que él cree que las pinturas fueron restauradas en el siglo XVIII, pero no dice por qué.

De las tres obras que guarda la Pinacoteca Virreinal de San Diego atribuidas a Concha, Victoria piensa que pudieron pertenecer a retablos diferentes, aunque presentan características de dibujo y color que permiten estudiarlas juntas. De Santa Cecilia, el investigador indica que, según Couto, proviene de la iglesia de San Agustín de México, por lo cual él piensa que perteneció al retablo que hizo Concha para ese sitio. En la descripción que Victoria realiza de la santa, hace ver que el pecho y la cabeza de la protagonista se inspiran en la homónima de Rafael, conservada en la Pinacoteca de Bolonia y que Concha hubiera podido conocer gracias al grabado de Marco Antonio Raimondi basado en un cartón del maestro de Urbino, lo cual en realidad es cierto.

De la pintura que representa a La sagrada familia, Victoria dice también que es un óleo sobre tabla y que, según Couto, perteneció a la Casa Profesa. Este dato en realidad está equivocado, pues Couto nunca se refirió a esta obra.⁴¹⁹

Sobre El martirio de san Lorenzo, Victoria comenta que no existe ninguna información sobre su procedencia e indica asimismo que es un óleo sobre tabla.

De La sagrada familia de la capilla de la Soledad de la catedral de México, Victoria apunta que ya fue estudiada por Amada Martínez Reyes. Victoria no menciona que Tovar de Teresa ya había hecho la atribución de esa pintura a Concha, aunque a decir verdad, conforme se ha visto, Tovar nunca explicó claramente el por qué de su

⁴¹⁸ Véase en este apartado Manuel Toussaint (1934) y Manuel Santaella Odriozola (1942)

⁴¹⁹ Véase en este apartado José Bernardo Couto (1860)

atribución El artículo de Amada Martínez, aunque se escribió en el año de 1977, desgraciadamente se publicó hasta 1983, como se verá más adelante.

En cuanto a esta última composición, Victoria considera que está inspirada en modelos italianos por el esquema triangular y el plan arquitectónico, así como por las figuras monumentales de los personajes que parecen sacadas de Miguel Angel. Al respecto da el ejemplo de la similitud existente entre la figura de santa Ana y la sibila de Delfos de la capilla sixtina.

De la tabla de Nuestra Señora del Rosario de Tláhuac, Victoria retoma a Tovar de Teresa, quien la atribuye a Concha por su semejanza con la del retablo mayor de Yanhuitlán. El historiador piensa que esta imagen tuvo como fuente un grabado de los hermanos Wierix, “pues la similitud entre las dos composiciones no parece fortuita”, aunque a mí no me lo parece.

h) Rogelio Ruiz Gomar (1982)

Rogelio Ruiz Gomar en su artículo “Pintura manierista en Nueva España”⁴²⁰, hace referencia a la obra de Concha como pintor, arquitecto, dorador, escultor y ensamblador. Comenta la intervención de Concha en las pinturas del altar mayor de Huejotzingo pues, para él, “esto parece corroborarlo ciertos detalles y algunas figuras”, mas no menciona ni qué detalles ni cuáles figuras. Así también Ruiz Gomar propone la posibilidad de que Concha sea el autor de la tabla de La coronación de la Virgen de la iglesia de Cuautitlán, atribuida a Martín de Vos, idea que sin embargo ya había manifestado Tovar de Teresa en 1979.

i) Amada Martínez Reyes (1983)

En un interesante artículo escrito en el año de 1977 pero publicado hasta el de 1983, Amada Martínez Reyes hace un concienzudo estudio de “Los cinco señores: una pintura del siglo XVI en la catedral de México”, localizada en la capilla de Nuestra Señora de la

⁴²⁰ Rogelio Ruiz Gomar, "Pintura manierista en Nuevas España", Historia del arte mexicano, México, Salvat, 1982, p. 25

Soledad.⁴²¹ La autora, en primer término, da a conocer las medidas de la obra y advierte que el sitio donde se encuentra no es el original, ya que el mismo Toussaint en su libro La catedral de México y el Sagrario Metropolitano no la consigna.

Después la investigadora estudia el aspecto iconográfico de la tabla. Deduce que efectivamente se trata de Los cinco señores, tema que procede de La santa parentela o Linaje de la Virgen del mundo europeo. Asimismo, analiza la composición pictórica del cuadro, el que a su vez describe con mucho cuidado. Así se percató de que la obra tiene innumerables manchas que se presentan sobre todo en los rostros del Niño, la Virgen y Santa Ana. Dichas manchas, según ella, “son producto de una torpe limpieza”.

Martínez Reyes continúa con un análisis de las formas del cuadro con objeto de identificar a su posible autor. Descarta la posibilidad de que se trate de Pereyng, pero lo encuentra estrechamente relacionado con el Maestro de Santa Cecilia; es decir, con Andrés de Concha.

La relación entre Los cinco señores y las pinturas del Maestro de Santa Cecilia, la autora la vio en el tratamiento de las manos. La derecha de la Virgen la “conduce a las manos de la Santa Cecilia y el San Lorenzo”. Así también, halla semejanza en las manos de san José, representado tanto en la tabla de Los cinco señores como en La sagrada familia de la Pinacoteca. “La actitud de majestuosidad de santa Cecilia [la une] a la imagen de gran dignidad que encarna la figura de la madre de la Virgen. Otro punto de unión entre estas dos obras son las nubes del rompimiento de gloria, que a pesar de ser más densas y recortadas en la Santa Cecilia, y en nuestro lienzo no verse tan dibujadas, la solución que utiliza el artista de esa superposición de fumarolas redondas y planas es muy similar”.

Martínez Reyes, sin embargo, encuentra mayores semejanzas entre Los cinco señores y El martirio de san Lorenzo, ya que observa que “los perfiles del santo y de la Virgen fueron resueltos de manera parecida”. Asimismo, “el pie que san Lorenzo apoya

⁴²¹ Amada Martínez Reyes, “Los cinco señores: una pintura del siglo XVI en la catedral de México”, en Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, pp. 77-82

en la parrilla [. . .] nos remite al pie de san Joaquín”. Y por si fuera poco, “la cabeza de la figura de Dios Padre, con la vista hacia abajo, encuentra su correspondiente solución en el viejo que está detrás de los hombres que portan la leña para el tormento del santo”.

La autora concluye que a su “juicio, el pintor de El martirio de san Lorenzo es el mismo del cuadro de Los cinco señores, por lo cual habrá que añadirlo a la lista de obras del Maestro de Santa Cecilia”.

j) Martha Fernández (1983)

Martha Fernández en su artículo “El matrimonio de Andrés de Concha”⁴²² tiene el interés fundamental de deslindar la personalidad de Concha y de su obra arquitectónica, y los objetivos de replicar los tres puntos principales del estudio de José Guadalupe Victoria denominado “Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de Concha”, así como de dar a conocer la partida de matrimonio de Andrés de Concha.

Contra el primer punto de Victoria, la autora dice: “si no se cuenta con los documentos que demuestren que lo declarado por Concha es falso, nadie puede tomarse el derecho de tacharlo de mentiroso y mucho menos de pensar que en aquel momento el artista había perdido la conciencia de la respuesta que expresaba”.

Martha Fernández tacha de subjetivo el segundo argumento de Victoria, puesto que para la autora “sería necesario contar con las obras arquitectónicas que Concha realizó, incluyendo sus proyectos y dibujos, para no caer en juicios de calidad puramente imaginativos [. . .] con lo cual jamás sabremos si esas obras fueron de primera, segunda o tercera categoría, pero en cambio, si deduciremos su cotización como arquitecto”.

En el tercer argumento contra el postulado de Victoria, Fernández recuerda que el virrey “. . . además de afirmar que Concha no sabía ‘cosa alguna de cantería’ [...] también aclaró que se tenía ‘por más inteligente para arquitecto que los demás.’”

⁴²² Martha Fernández, “El matrimonio de Andrés de Concha”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 52, México, 1983, pp. 85-99

Los comentarios contra la tesis de Victoria finalizan con la explicación de la existencia de dos artistas y un solo nombre que dio a conocer en su tesis.⁴²³ A ésta agrega que “Andrés de Concha ‘el Mozo’ sería: a) sólo un homónimo, b) hijo de Andrés de Concha ‘el viejo’ que se hubiera quedado en España y luego hubiera alcanzado a su padre, o c) un hijo que ‘el viejo’ adoptara en Nueva España –tal vez aprendiz de su taller– al que diera su nombre”.

Planteada la hipótesis sobre los dos Andrés de Concha y con base en el documento de Marco Dorta (1977) en el que se saben los nombres de los padres del pintor, así como a través del testamento de María de San Martín, segunda esposa del artista (referido por Tovar de Teresa en 1979), Martha Fernández indica que “Queda claro que Francisco de la Concha e Isabel Sánchez fueron los padres del pintor sevillano, pero falta saber de quién fue esposa María de San Martín”. De ahí que la autora se diera a la tarea de buscar la partida de matrimonio de Andrés de Concha y María de San Martín en el Archivo del Sagrario Metropolitano. Dicho documento, sin embargo, no aclara de cuál de los dos supuestos Concha fue esposa María de San Martín, aunque sí la fecha del enlace que “se llevó a cabo el 6 de noviembre de 1583”.

A partir del documento matrimonial de Concha y María de San Martín, Martha Fernández llega a la conclusión de que esa partida de matrimonio pertenece a Andrés de Concha, el Mozo, puesto que “a partir de 1599 desaparecen las noticias del pintor sevillano Andrés de Concha el Viejo, mientras que proliferan las referentes al arquitecto Andrés de Concha el Mozo. Esta información --dice-- nos lleva a suponer que Andrés de Concha el Viejo debió haber muerto por el año de 1599, cuando el Mozo estaría llegando a ocupar la maestría mayor de la catedral de México”.

“Pero tenemos que recordar también el testamento de María de San Martín a través del cual sabemos que su marido murió el año de 1612 [de donde] resulta que el año de deceso que proporciona ese testamento corresponde a Andrés de Concha el Mozo”.

⁴²³ Véase en este apartado Martha Fernández (1981)

Concluye la autora: “En resumen: Andrés de Concha el Mozo debió haber nacido entre 1554 y 1556; el 6 de noviembre de 1583 se casó `por palabras de presentes con María de San Martín, con la cual tuvo dos hijos: Francisco y Andrés; entre 1596 y 1601 fue nombrado maestro mayor de la catedral de México y murió el año de 1612”.

k) Guillermo Tovar de Teresa (1983)

Guillermo Tovar de Teresa publicó una nota periodística denominada “Los parásitos del arte virreinal” el 25 de junio de 1983.⁴²⁴ En él repite datos sobre Andrés de Concha que ya había escrito en su obra de 1979; indica que concluyó un libro sobre el artista, acusa al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México de no haberlo publicado, además de atacar abiertamente a tres de sus investigadores: Martha Fernández, Pedro Rojas y José Guadalupe Victoria.

En lo que concierne al primer punto, Tovar recalca que “Concha murió en 1612 y que sus dos hijos eran religiosos uno agustino y otro clérigo del evangelio, lo que de manera contundente dem[uestra] que no hubo dos artistas con el mismo nombre, pues como vemos, los hijos de Concha fueron religiosos.” Renglones adelante Tovar hace hincapié en que Martha Fernández “está empeñada en demostrar que hubo dos artistas del mismo nombre”, y que por lo mismo el dictamen de Pedro Rojas sobre su obra “Andrés de Concha en Nueva España” no podía publicarse en tanto él —Tovar— no demuestre la existencia de un solo artista, hecho que le “parece bastante ridículo pues si digo que es uno, ellos —Martha Fernández y Pedro Rojas— son los que me tienen que demostrar que hay dos . ”

Tovar, después de culpar a Martha Fernández y a Pedro Rojas de que su libro no se hubiera publicado, critica el artículo de José Guadalupe Victoria “Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de Concha”, en virtud de que para él dicho texto no

⁴²⁴ Guillermo Tovar de Teresa, “Los parásitos del arte virreinal”, Uno más uno, Sábado, suplemento del Uno más uno, sábado 25 de junio de 1983/295, p.4. Agradezco a la licenciada María José Esparza Liberal y a Teresa Mendiola el haberme proporcionado esta nota de periódico.

es una investigación ni un plagio ni una crítica ni un elogio (a Tovar), sino “un breve e insustancial artículo”.⁴²⁵

I) Jorge Alberto Manrique (1983)

Jorge Alberto Manrique contestó la nota periodística “Los parásitos del arte virreinal”⁴²⁶, donde sintetiza las hipótesis de Martha Fernández respecto a la existencia de dos artistas con el nombre de Andrés de Concha y agrega que “...a menos que alguien pruebe la falsedad del documento [de 1609 en el cual Concha declara tener ‘más de cincuenta años’] o dé explicación satisfactoria de por qué tan monstruosa mentira gratuita se asentó en él, tienen que aceptarse como válida la posibilidad de los dos Conchas ..

“...Y desde luego me parece que un libro entero sobre el pintor Andrés de Concha, como el suyo, publicado ahora, tendría que ocuparse de la posibilidad de ‘los dos Conchas’ en vista del descubrimiento y la hipótesis de Martha Fernández: para

⁴²⁵

La nota periodística “Los parásitos del arte virreinal”, fue contestada por el Consejo Interno del Instituto de Investigaciones Estéticas, formado por Alberto Dallal, Rita Eder, Beatriz de la Fuente y Elisa Vargas Lugo en “Investigadores de artes plásticas, inconformes con Tovar y de Teresa”, Uno más uno, Correspondencia, miércoles 29 de junio de 1983, p. 2. Dichos investigadores respondieron que Tovar usó “información no fidedigna, toda vez que la Comisión Editorial del IIE no ha reunido los elementos de juicio suficientes para decidir acerca de la publicación del libro al que se refiere.” Tovar, quien a su vez, volvió a dirigirse a los integrantes del Consejo Interno del mencionado Instituto, atacó a la doctora Elisa Vargas Lugo porque según él “se vale de las investigaciones de sus alumnos y casi siempre se equivoca”. Repite que él ha aportado más documentos a la historia del arte novohispano que todos los investigadores del IIE y hace una enumeración de ellos. Concluye diciendo: “No ataco al Instituto ni a todos sus investigadores, señalo a Pedro Rojas y a José Guadalupe Victoria [...] trabajan con materiales ajenos, publican muy poco y nunca van a los archivos de México. Sólo me demostrarán lo contrario de lo que pienso, investigando, aportando materiales originales y publicando sus descubrimientos. Entre tanto, serán ‘los parásitos del arte virreinal.’” Los argumentos de Tovar también fueron rebatidos por José Guadalupe Victoria Vicencio y un grupo de alumnas de Elisa Vargas Lugo, quienes destacaron la respetabilidad académica de la doctora. Al respecto véase: Guillermo Tovar, “Ratifica que los investigadores del IIE publican poco y no van a los archivos”, Uno más uno, Correspondencia, viernes 10. de julio de 1983, p. 2; “Carta de José Guadalupe Victoria”, Uno más uno, Sábado, suplemento del Uno más uno, sábado 9 de julio de 1983/297; “Respuesta colectiva a Guillermo Tovar”, Uno más uno, Correspondencia, miércoles 20 de julio de 1983, p. 2. Hubo también respuesta de Jorge Alberto Manrique y Martha Fernández, mas éstas se exponen en el texto porque sí atañen a Andrés de Concha.

⁴²⁶

Jorge Alberto Manrique, “El arte virreinal”, Uno más uno, Sábado, suplemento del uno más uno, sábado 9 de julio de 1983/297

aceptarla o para rechazarla, pero con argumentos; en todo caso no puede ignorar la cuestión.”

Más adelante Manrique se refiere a la identificación del Maestro de Santa Cecilia con Andrés de Concha debida a Tovar de Teresa, pero que ya había percibido Diego Angulo en su obra de 1950. Eso es todo con respecto a Andrés de Concha.

m) Martha Fernández (1983)

La respuesta a “Los parásitos del arte virreinal” también vino de una de las atacadas: Martha Fernández.⁴²⁷ Ella hace referencia a que Tovar “descarta radicalmente” la hipótesis sobre la existencia de dos artistas con el nombre de Andrés de Concha en vista de que es contraria a la de él. Luego, además de corregir el escrito de Tovar con respecto a la mencionada hipótesis, hace una síntesis de ésta, ya que se halla referida en sus textos Arquitectura y gobierno virreinal: los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII y El matrimonio de Andrés de Concha y agrega algunas preguntas: “¿Cómo explicar que un pintor de tanto éxito y ya en los umbrales de la ancianidad —pues el año de 1600 debía tener más de sesenta años—, cambiara de pronto de giro hacia la arquitectura? y, ¿cómo explicar que un artista que antes de 1599 no había mostrado para nada aptitudes de arquitecto, se hiciera cargo de obras de la envergadura de la catedral de México y de la Alcaicería? No es imposible que eso hubiera ocurrido, pero creo que es más lógico pensar que se trate de otro Andrés de Concha.

“Por supuesto, mi hipótesis también enfrenta argumentos en contra, pues cuando se nombra a Andrés de Concha maestro mayor de la catedral de México se declara que era ‘hombre pintor por oficio’, ¿pero no es más explicable que un pintor poco conocido cambiara de giro en su actividad?, no resulta más lógico que no se pensara en un viejo para asignarle el cargo de mayor responsabilidad en la construcción del monumento más importante de la Nueva España? y, finalmente, para un pintor que elogiarían Bernardo de Balbuena, Arias de Villalobos y fray Francisco Burgoa, de éxito y muy conocido en su tiempo ¿no resulta extraño que se le mencione sólo como ‘hombre pintor por oficio?’”

Fernández continúa sus respuestas a Tovar con la mención de las tres posibilidades de relación de Andrés de Concha el Viejo con Andrés de Concha el Mozo. Así también, supone que los hijos de Concha, los religiosos, lo fueron de este último. Concluye que “. sólo a través de argumentos fundados en documentos, podremos confirmar o descartar la posibilidad que planteo ”

n) Guillermo Tovar de Teresa (1983)

Tovar de Teresa en su nota “Fin de una polémica: sólo existió un Andrés de la Concha artista”⁴²⁶ cambia el tono de su anterior nota periodística “Los parásitos del arte virreinal”. Dice que nunca ha dicho lo que dijo, que “. El Instituto, indiscutiblemente, tiene un gran nombre”, que nunca ha dicho lo contrario, que le sorprende que Manrique así lo piense, que jamás criticó al Instituto, etcétera, etcétera. No obstante, Tovar vuelve a atacar a José Guadalupe Victoria, de quien cita oraciones inconclusas, con el fin quizá de desarticular sus ideas. Así también, expone su razonamiento, el cual parece que nunca entendió que el de Martha Fernández era sólo una hipótesis, y escribe: “Razonemos. Concha pudo venir a México en 1567 a los veinticinco años y morir en 1612 a los setenta; decir que tiene ‘más de cincuenta años’ en 1609, era usual en informaciones de los siglos XVI y XVII. Eso lo sabemos quienes estamos familiarizados con documentos de este tipo. Además, existe un documento en que se comprueba que los hijos de Concha no eran arquitectos sino religiosos. Si en el documento que ustedes citan o en otro documento se dijera: fraile agustino o clérigo arquitecto, no discutiría; sobre todo, cuando se trata de una información ante notario esas cosas se dicen. Pero no existiendo tal evidencia es inútil considerar lo contrario. Debido a los muchos años en que me he ocupado de Concha y las evidencias que he acumulado me determinan a no tomar en serio su alegato. Si ustedes no aceptan las evidencias documentales que he presentado — el testamento de la esposa de Concha— no hay caso de que siga esta polémica, al menos que demuestren que en efecto hubo dos Conchas.”

⁴²⁷ "Carta de Martha Fernández", Uno más uno, Sábado, suplemento del Uno más uno, sábado 9 de julio de 1983/297, p. 6

⁴²⁶ Uno más uno, Sábado, suplemento del Uno más uno, sábado 16 de julio de 1983/298, p. 7

Aparte del ataque a Victoria y de la “demostración” de que sólo hubo un Andrés de Concha artista, Tovar hace otras consideraciones sobre Manrique, la importancia de los documentos en la historia del arte, las guías que publica el Instituto de Investigaciones Estéticas y las listas de documentos que él tiene y que pone “. a disposición de quien las solicite. .”

ñ) Rogelio Ruiz Gomar (1983)

Rogelio Ruiz Gomar, en las “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España”⁴²⁹, publica la licencia que el Consejo de Indias le otorgó a Andrés de Concha para pasar a la isla de Santo Domingo en calidad de criado de fray Agustín de Campuzano y de 24 religiosos dominicos que con él venían. El documento tiene la fecha del 19 de febrero de 1568. (A G I, Contratación 5537, “Asiento de pasajeros a Indias”, Libro III, Año 1568, f. 269, 19 de febrero, No. 412. Andrés de Concha, natural de Sevilla, hijo de Francisco de Concha y de Isabel Sánchez). La licencia parece contraponerse a la que menciona Marco Dorta de fecha 22 de enero de 1568 donde se menciona el traslado de Gonzalo de las Casas, su familia y Andrés de Concha en la nao Santiago que arribaría a San Juan de Ulúa. Por su parte Ruiz Gomar transcribe completa la licencia y agrega que supone que el artista, tras una corta visita a la isla de Santo Domingo prosiguió su viaje hacia la Nueva España. El problema es que mientras Kubler y Soria hablan del contrato firmado entre Gonzalo de las Casas y Andrés de Concha, Marco Dorta menciona que llegaría a San Juan de Ulúa y Ruiz Gomar a la isla de Santo Domingo

o) Mina Ramírez Montes (1984)

En este artículo Mina Ramírez Montes se refiere al trabajo de Concha como arquitecto. Aclara que Concha y Sebastián Solano no participaron como arquitectos de la catedral de Guadalajara, noticia que Tovar había dado en su Pintura y escultura del Renacimiento

⁴²⁹ Rogelio Ruiz Gomar, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España" Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 53, 1983, pp. 65-73

en México y que ella corrige, en virtud de la localización de dos documentos del año de 1599.⁴³⁰

El asunto que narra Ramírez Montes empezó cuando Martín Casillas “denunció algunos errores de la construcción” de la catedral de Guadalajara. Diego de Aguilera, maestro mayor de la catedral de México, dio su parecer e incluso se propuso para dirigir la obra. También se postularon Sebastián Solano y Andrés de Concha, que incluso mejoraron la oferta de Aguilera. No obstante, Martín Casillas volvió a hacerse cargo de la obra.

La opinión del virrey sobre la propuesta de Solano y Concha en enero de 1599 fue: “...no sé que sea oficial famoso ni que haya tenido o tenga a cargo grandes obras [Solano] y al Concha, tengo yo por buen pintor y escultor de imágenes y retablos, aunque es verdad que de ambos tengo poca noticia...”

En otra carta del oidor de la Audiencia de México al presidente y gobernador de la Audiencia de Guadalajara de agosto del mismo año, se refiere a Concha como “un pintor” y agrega: “Yo no sé el pintor que puede saber de levantar paredes de cal y canto, de bóvedas, de mezcla ni de carpintería...”

Mina Ramírez concluye así la presentación de los documentos: “El deseo de Andrés de Concha por inmiscuirse en construcciones catedralicias, o por falta de contratos del arte que dominaba, le hicieron oponerse, por las mismas fechas, a la maestría de la catedral de México, esta vez corrió con mejor suerte, pues aunque se tornó a insistir en su carencia de conocimientos sobre la cantería, se le concedió interinamente el nombramiento.”

p) Guillermo Tovar de Teresa (1985)

El 17 de enero de 1985 Guillermo Tovar de Teresa publicó un artículo denominado “Andrés de Concha. El rescate de un artista del siglo XVI”.⁴³¹ En él rebate nuevamente

⁴³⁰ Mina Ramírez Montes, "Noticias sobre tres pintores de la época colonial", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 54, 1984, pp. 231-240

la idea de Martha Fernández sobre la existencia de dos artistas homónimos; reúne varios documentos fechados entre 1578 y 1609 donde el artista firma como pintor, escultor, ensamblador, dorador y arquitecto. Incluso se sirve de pruebas grafológicas para concluir “de manera contundente que se trata del mismo personaje”.

Además de llegar a la conclusión de que sólo existió un Andrés de Concha, Tovar menciona a los artistas contemporáneos del pintor en Sevilla y México. En este último sitio trabajó Juan de Alcántara, “discípulo de Siloe en España, luego residente en Oaxaca, y probable autor de obras en los grandes conventos de la Mixteca”. No da sus fuentes.

Ante todo, la postura de Tovar en este artículo es la de demostrar la existencia de un solo Andrés de Concha, que fue pintor, escultor, ensamblador, dorador y arquitecto. Concluye que así como Alberti y Leonardo en Italia y Alonso Cano en España, incursionaron en diversas facetas del arte, hubo en México un artista polifacético de quien afirma: “Andrés de Concha no fue el ‘Miguel Ángel mexicano’ sino el único Andrés de la Concha, el más completo e importante artista de Nueva España en el siglo XVI.”

q) Martha Fernández (1985)

El 21 de febrero de 1985, Martha Fernández, después de referirse a la primera catedral de México, respondió al artículo de Tovar de Teresa del 17 de enero de 1985. Ella escribió: “Pruebas documentales que refutan mi hipótesis las ha dado a conocer Guillermo Tovar de Teresa [...] como una muestra de que sólo a través de la investigación, podremos llegar a la verdad: fin primordial que perseguimos los historiadores.” Y concluye: “Así sin descartar el hecho de que la grafología no es una ciencia exacta, el problema de la identidad de Andrés de Concha parece estar resuelto.”⁴³²

⁴³¹ Guillermo Tovar de Teresa, “Andrés de Concha. El rescate de un artista del siglo XVI”. Excélsior, jueves 17 de enero de 1985.

⁴³² Martha Fernández, “La primera catedral de México”, Excélsior, La cultura al día, jueves 21 de febrero de 1985

r) José Guadalupe Victoria (1986)

José Guadalupe Victoria en su artículo “Dos pinturas con el tema de Nuestra Señora del Rosario” analiza sobre todo la iconografía de dos imágenes: la primera pertenece al retablo mayor del templo dominico de Yanhuitlán y la otra a la iglesia de San Pedro Tláhuac.⁴³³ Para él, que toma como base las atribuciones de Guillermo Tovar de Teresa, ambas pinturas son de Andrés de Concha, quien las pintó con técnica al óleo sobre tabla.

El autor escribe una breve sinopsis de la historia de la devoción del Rosario y de la fundación de la cofradía en Nueva España, así como de la circulación de grabados con este tema. A su parecer, dos de ellos sirvieron de fuente al pintor. Se trata de la Virgen del colofón de la Doctrina cristiana de fray Domingo de la Anunciación del año de 1565 y de la estampa de Juan Ortiz del año de 1571

Enseguida el investigador describe la composición de Yanhuitlán, de la cual lo que más le interesa es identificar a los personajes que aparecen a los pies de la Virgen. En el grupo de religiosos observa a santo Domingo de Guzmán y a Pío V, mientras que en el de laicos, el autor ve las personificaciones de Carlos V, Felipe II, Isabel de Portugal e Isabel de Valois, esposas estas últimas del emperador y del rey.

De la composición de Tláhuac, el autor comenta que los personajes son los mismos “...aunque el emperador y su hijo don Felipe aparecen vestidos de civiles”.

Para Victoria la innovación iconográfica de los cuadros es la de “haber incluido sendos grupos de personajes en la parte baja de la composición”, formato que Concha implantó en el virreinato y que “puede inscribirse dentro del género de pintura con donante”. Así también señala que los personajes representados son “verdaderos y auténticos retratos”, lo cual a mí también me parece.

⁴³³ José Guadalupe Victoria, “Dos pinturas con el tema de Nuestra Señora del Rosario”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 58, 1986, pp. 29-37

s) José Guadalupe Victoria (1986)

José Guadalupe Victoria en Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI, reúne y sintetiza todos los datos sobre Andrés de Concha que ya había dado a conocer en otras obras.⁴³⁴

t) Rogelio Ruiz Gomar (1987)

Con base en su “Pintura manierista en la Nueva España”⁴³⁵, Ruiz Gomar escribió sobre Andrés de Concha en su libro El pintor Luis Juárez su vida y su obra.⁴³⁶ Aquí reúne la información ya conocida sobre Concha y agrega que Guillermo Tovar de Teresa puso en claro “que sólo hubo un Andrés de Concha”.

u) Martha Fernández (1988)

En el año de 1988 apareció un artículo de Martha Fernández donde da a conocer cinco documentos relativos a Andrés de Concha. El primero se refiere al avalúo de una casa, propiedad del hospital del Amor de Dios del 8 de mayo de 1604. Al final de dicho documento el artista indica “...ser de edad de más de cincuenta años...”⁴³⁷

Los tres documentos siguientes tienen que ver con el retablo para la capilla de San Gregorio Taumaturgo y son del 8 y 9 de noviembre de 1610 y del 3 de noviembre de 1611. Sobre ellos Martha Fernández se pregunta si tendrán qué ver con el retablo para la capilla de ese santo que se había “proyectado desde 1603, o de un proyecto pensado para un retablo diferente, anterior al que se estaba levantando en 1610”. Así también le

⁴³⁴ José Guadalupe Victoria, Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de investigaciones Estéticas, 1986, pp. 135-139

⁴³⁵ Véase en este apartado Rogelio Ruiz Gomar (1982)

⁴³⁶ Rogelio Ruiz Gomar, El pintor Luis Juárez su vida y su obra, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pp. 55-58

⁴³⁷ Martha Fernández, “Andrés de Concha: Nuevas noticias, nuevas reflexiones”, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 59, 1988, pp. 51-68

llama la atención de que en los textos se cite a Concha como “maestro de pintura” y no se haga referencia a que fue maestro mayor de la catedral de México. Aún más, de que en el acta del 8 de noviembre se precise: “Concha, el pintor”. El documento, para abundar en esta idea, concluye así: “Concha, el pintor que lo tiene a cargo [el retablo] y lo traiga para el viernes primero de cabildo”

No obstante la importancia de los documentos anteriores, el último es el más interesante. Se trata de las amonestaciones de Pedro de Concha del 22 de agosto de 1610, que a la letra dice: “Pedro de Concha, natural de Sevilla, hijo de Andrés de Concha y de Mariana Nuñez de Godoy, [para contraer matrimonio] con Ursula de la Cerda natural de esta ciudad [de México], huérfana”. ASM (Libro 1 de Amonestaciones, 1604-1611, fol. 90 vto.)⁴³⁸

Como es lógico pensar, de tan breve y valiosísima información la autora se hace un sinfín de preguntas sobre el paso del artista Concha a Nueva España. Toma como referencias a Marco Dorta, George Kubler, Martín Soria y Ruiz Gomar, cuyas informaciones pone en duda, pues no hay la certeza de que el hijo de Francisco de Concha y de Isabel Sánchez haya pasado a la isla de Santo Domingo y luego a México y mucho menos de que este Andrés de Concha haya sido el que contrató Gonzalo de las Casas para la factura del retablo de Yanhuítlán.

Otro problema que observa la autora es el hecho de que en los documentos del 8 de mayo de 1604 y del 17 de agosto de 1609 —este último referido en su artículo sobre “El matrimonio de Andrés de Concha”— el artista declaró tener más de 50 años de edad, lo cual, conforme se ha visto, la hizo pensar en la existencia de dos Andrés de Concha, uno pintor y otro arquitecto. Al respecto, refiere la historiadora, que Tovar de Teresa se valió de la grafología para determinar que las firmas de varios documentos pertenecían a un solo Andrés de Concha. No obstante, para Fernández, como ya lo hizo notar, la

⁴³⁸ Sobre este documento específicamente, Martha Fernández publicó un artículo derivado del de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Véase: Martha Fernández, “Andrés de Concha: Interpretaciones de un documento”, (Dos partes), Excelsior, El Búho, domingo 28 de febrero de 1988 y domingo 6 de marzo de 1988.

grafología no es una ciencia exacta y por lo tanto el problema no llegó a resolverse, como tampoco las declaraciones del artista sobre su edad.

Con la documentación ya referida por otros autores parecía resuelto el problema de la existencia de un solo Andrés de Concha. Sin embargo, con la aparición de las amonestaciones de Pedro de Concha nuevamente surgieron dudas en la autora sobre las personalidades de Mariana Nuñez de Godoy y María de San Martín, así como sobre el padre de Pedro de Concha, que pudo ser el artista sevillano contratado por Gonzalo de las Casas y que firmó los documentos estudiados en el análisis grafológico.

Sobre el primer punto Fernández supone que las mujeres son diferentes por su lugar de nacimiento. En cuanto al padre de Pedro de Concha, si fuera el artista, se pregunta “¿Por qué declaró que era soltero cuando el Consejo de Indias le concedió la autorización para pasar a América?” Aparte de considerar la eventualidad de que el padre de Pedro de Concha sea el artista Andrés de Concha, Fernández plantea la “posibilidad de que fuera otra persona, un homónimo del artista”; es decir, dos personas distintas: el artista y el padre de Pedro

A lo largo del texto de presentación de los cinco documentos enunciados al principio de este análisis, la historiadora se hace multiplicidad de preguntas para determinar cuál Andrés de Concha es el artista y expone dos hipótesis que podrían resolver el problema.

1. “El Andrés de Concha que se menciona en las amonestaciones de Pedro es solo un homónimo del autor del retablo de Yanhuitlán y que para 1610 radicaba en España o bien había muerto...”
2. “En vista de que Pedro de Concha declaró ser natural de Sevilla, debemos plantear que sus padres se casaron en aquella ciudad. Al no declarar su lugar de residencia, debemos suponer que, al igual que él, radicaban en la ciudad de México el año de 1610. Y, finalmente, como tampoco declara que sus padres hubieran muerto, debemos esperar que estuvieran vivos para ese mismo año. Pero también debemos aceptar que hasta el momento nada podemos decir del oficio u ocupación de don Andrés de Concha, su padre.”

w) Guillermo Tovar de Teresa (1992)

El último trabajo sobre Andrés de Concha apareció en el año de 1992. Se trata de Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640) de Guillermo Tovar de Teresa.⁴⁴¹ Entre las aportaciones que ofrece el autor se hallan algunas conjeturas y la atribución a Concha de tres cuadros de la catedral de Oaxaca. Entre las primeras, retoma a Berlin para indicar que en el año de 1570, Concha “aparece cobrando un pago por la fábrica del retablo mayor, en las cuentas del libro de Clavería de la catedral vieja de Antequera de Oaxaca”. Se pregunta: “¿Por qué Concha aparece en la catedral de Oaxaca y no en el convento dominico de Yanhuítlán?” Se responde que posiblemente porque aún no se concluía dicho templo. Sobre este último y sin abundar comenta “que consta documentalmente que su retablo no se realizaría sino hasta 1579” (AGN, General de Parte, 2, fs 58v-59), sin embargo al revisar dicho documento, éste no se refiere a Yanhuítlán sino a una cesión de tierras en Ocuituco.

Tovar de Teresa supone también los años de estancia de Concha en varios lugares de la Nueva España, desde el de 1570 hasta el de 1612 de su muerte

Dentro de la biografía de Concha, Tovar de Teresa, sin dar la fuente, menciona en nota. “Hemos comprobado que María de San Martín, la esposa de Andrés de Concha, y Francisca de Medina, la esposa de Pereyans, eran primas, ambas descendientes de conquistadores y primeros pobladores de Nueva España”

Los tres cuadros que Tovar atribuye a Concha se localizan en la catedral de Oaxaca y son un San Sebastián, una Sagrada familia y un San Miguel arcángel. Del primero dice que procede de un retablo que tenía esa advocación y que el pintor realizó para la catedral. Comenta el investigador que “es una buena muestra de su dominio del desnudo”. Del otro, opina que es “emotiva y bella obra que muestra a un artista delicado y cuidadoso”. Del último, asevera que está “firmado y fechado en 1581 [y que es] idéntico al que de Martín de Vos se conserva en Cuautitlán, a quien Concha pudo haber

⁴⁴¹ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640), Presentación de Jorge Alberto Manrique, México, Grupo Azabache, 1992, (Colección Arte Novohispano) pp. 83-98. 192-195. 38-37. 205

conocido en México desde entonces, o a través de los grabados que Jerónimo Wierix y Jan Sadeler hicieron a partir de esa tabla”.

Por otra parte, Tovar de Teresa remite a las obras de Martín de Vos en Cuautitlán y dice que “es muy seguro” que la Purísima Concepción sea de Andrés de Concha. La opinión se debe a que Tovar considera que esta obra “es de factura muy distinta [a las otras tres de Vos] e idéntica a la del mismo tema, ejecutada por Concha en el retablo de Yanhuitlán”. Esta idea ya la había propuesto en su obra de 1979.

En cuanto a la escultura del retablo mayor de Yanhuitlán, el investigador la atribuye a Andrés de Concha. Dice que las piezas son del año de 1575 (?) y confunde a un apóstol con san Antonio de Padua; a un papa con san Bernardino de Siena; a san Pedro con santo Domingo y a otro apóstol con san Bernardo.

5. Estado actual de las investigaciones

Conforme se ha observado, la historiografía de Andrés de Concha se divide en períodos que han manifestado su interés por el artista y le han atribuido y/o descartado diferentes obras.

a) La documentación

Las noticias conocidas sobre el pintor son escasas durante la época virreinal. Se restringen a la factura del retablo de la iglesia de San Agustín; las pinturas con las personificaciones de La fama y La victoria para el túmulo de Felipe II; algunas pinturas para un retablo de la Universidad; y, la factura del retablo de Yanhuitlán. De estos cuatro ejemplos sólo quedan las tablas del último, si es que todas ellas hubieran estado en el retablo que facturó el artista.

Concha fue un artista homenajeado por sus contemporáneos, un pintor que gozó de renombre durante su vida, de seguro porque su arte encajaba con el gusto clasicista propio del manierismo y que más tarde siguió en el recuerdo de escritores barrocos como Burgoa, Sigüenza y Carrillo, autores todos que usaron sus recursos retóricos para alabar a un artista que ya no conocieron, pero del cual quedaba la fama y el nombre, mientras la obra se perdía.

El siglo XIX conoció el nombre del artista, pero ninguna obra Tuvo que llegar el período postrevolucionario para que Toussaint iniciara el rescate documental que daría a conocer parte de la vida y obra del sevillano. La información documental se acrecentó gracias a las investigaciones de Santaella Odriozola, Muñoz Rivero, Berlin, Kubler, Soria y Marco Dorta, a las que siguieron las de Ruiz Gomar, Romero Frizzi, Tovar de Teresa y Martha Fernández en la historiografía reciente

b) Las atribuciones

La historia de las atribuciones es muy curiosa, pues las mismas obras que hoy se dicen ser de Concha, en otros tiempos se atribuían a Echave Orio o a Pereyns Couto pensó que la Santa Cecilia era del primero, y Revilla le asignó El martirio de san Lorenzo al mismo artista. Couto dijo que Santa Cecilia perteneció a San Agustín de México, pero no describió La sagrada familia que hoy vemos en la Pinacoteca, sino otra que continúa en La Profesa. Couto tampoco hizo alusión a El martirio de san Lorenzo; Revilla sí, pero no indicó de dónde provenía. Esto quiere decir que no se sabe la procedencia ni de La sagrada familia ni de El martirio de san Lorenzo, aunque debieron entrar a las galerías de pintura en época de Couto.

En el período siguiente Toussaint atribuyó las tres pinturas antes referidas a Simón Pereyns y lo consideró más importante que Concha. Con base en Burgoa, estimó que las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán eran las únicas auténticas de Concha. Al compararlas con las del altar de Coixtlahuaca, el crítico cayó en la cuenta de que éstas eran de uno de los discípulos de Concha o bien de un pintor posterior, pero con influencia de él. No obstante, las adjudicó a Pereyns. Asimismo el historiador hizo ver que La piedad del templo de Yanhuitlán estilísticamente se halla más cercana a las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca que a las del de Yanhuitlán.

Velázquez Chávez, en el año de 1939, hizo referencia a don Diego Angulo Iñiguez, quien dio el nombre de Maestro de Santa Cecilia al autor de los tres cuadros que hoy custodia la Pinacoteca Virreinal; con ello, el crítico español mostró su desacuerdo con las anteriores designaciones a Echave y Pereyns. Más tarde, en 1950, Angulo dudó también de la atribución de las pinturas de Coixtlahuaca a Simón Pereyns. Para él, esas

imágenes deberían relacionarse con el Maestro de Santa Cecilia, que a su vez podría vincularse a Andrés de Concha. Angulo opinó asimismo que el autor de las tablas de Yanhuitlán no era “nada inferior a Pereyns”. Nueve años después Kubler y Soria comentaron igualmente la posibilidad de que Concha y el Maestro de Santa Cecilia fuera el mismo personaje.

También por el año de 1950, Francisco de la Maza escribió que en Tamazulapan había “restos de un retablo con pinturas de Andrés de Concha”. Más tarde, en 1977, Marco Dorta propuso que Concha podía ser el pintor de alguna de las tablas de Tamazulapan. La idea, dos años después, la compartió Tovar de Teresa, quien aseguró además lo que para Angulo era una hipótesis; es decir, que Concha es el Maestro de Santa Cecilia y el autor de las tablas de Coixtlahuaca. La deducción la formuló con base en “ciertos elementos” que son comunes en las pinturas. Sobra decir que Tovar no estuvo de acuerdo en asignar a Pereyns El martirio de san Lorenzo, pues para él Concha “rebase en importancia y calidad artística” al flamenco. Aparte de atribuir a Concha las tres pinturas de la Pinacoteca Virreinal, las cuatro del retablo mayor de Tamazulapan y las pinturas del de Coixtlahuaca, Tovar le asignó intervención en las del altar mayor del templo franciscano de Huejotzingo, así como su total factura en la Virgen del Rosario de la iglesia de San Pedro Tláhuac y Los cinco señores que él denomina La sagrada familia de la capilla de la Soledad de la catedral de México.

Con respecto a la fábrica de las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca, José Guadalupe Victoria pensó que las pintó un discípulo de Andrés de Concha que pudo ser Juan de Arrúe. Sin embargo, más adelante cambió de opinión por la confusión que le causaron los contratos de Concha y Pereyns con los caciques de Teposcolula para realizar un retablo que él pensó era el de Coixtlahuaca. Del equívoco surgió la adjudicación a Concha, aunque las obras siempre le parecieron menos brillantes que las de Yanhuitlán, lo que le hizo considerar un avance de Concha hacia el barroco.

Por mi parte, en mi tesis de maestría del año de 1992, dije que el pincel de Concha está presente en los medallones del retablo rosariano de la iglesia conventual de Cuilapan, en la nación zapoteca. En ese mismo año Tovar de Teresa hizo nuevas

atribuciones a Andrés de Concha, esta vez en la catedral de Oaxaca. Ahí localizó un San Sebastián, una Sagrada familia y un San Miguel arcángel “firmado y fechado en 1581”.

Conforme se observa, Toussaint y Victoria han dudado de que Concha sea el autor de las tablas de Coixtlahuaca. Las pinturas les parecieron facturadas con posterioridad a las de Yanhuitlán y realizadas por un discípulo de Concha o con influencia de él. Por el contrario, la proposición de Angulo la afirmó Tovar de Teresa y desde el año de 1979 —en que se publicó la Pintura y escultura del Renacimiento en México— a la fecha, las pinturas del altar de Coixtlahuaca, así como las de la Pinacoteca, se han asignado a Andrés de Concha.

c) Confirmaciones y dudas

Kubler y Soria, en el año de 1959, se refirieron a un documento que encontró Celestino López Martínez. Se trataba del contrato que Concha firmó con el encomendero de Yanhuitlán para la hechura del retablo mayor en 1567. La noticia confirmó la de Burgoa del año de 1671 y dio la certeza de que Concha fue el autor de las tablas del altar de Yanhuitlán. Años después, en 1977, Marco Dorta dio a conocer la licencia de traslado de un Andrés de Concha del 22 de enero de 1568: “Natural de Sevilla, hijo de Francisco de la Concha y de Isabel Sánchez”. En esa misma ocasión Marco Dorta supuso que Concha tendría entre 25 y 30 años en el momento de su llegada a Nueva España. Luego, en 1983, Ruiz Gomar transcribió la licencia que el Consejo de Indias le otorgó a un Andrés de Concha, con la salvedad de que pasaba primero a la isla de Santo Domingo y no con el encomendero sino con los dominicos. En el año de 1988 Martha Fernández puso en *entredicho* estas aseveraciones como consecuencia del descubrimiento de las amonestaciones de Pedro de Concha, hijo de Andrés de Concha y de Mariana Nuñez de Godoy. A la fecha no existe la certeza de que el hijo de Francisco de la Concha y de Isabel Sánchez haya pasado a la isla de Santo Domingo y luego a México, y mucho menos de que este Andrés de Concha haya sido el que contrató Gonzalo de las Casas para la factura del retablo de Yanhuitlán.

Sobre la hechura del retablo principal de Yanhuitlán, otro documento verificó la paternidad de Concha. María de los Angeles Romero Frizzi dio a conocer un contrato

por medio del cual, aparte de siete retablos, Concha realizaría un sagrario para la catedral de Oaxaca, semejante al que hizo para el convento de Yanhuitlán.

No obstante la certeza de que Concha fue el autor del retablo mayor de Yanhuitlán, ahora resulta que el artista no lo trabajó entre 1570 y 1575, como supuso Toussaint, sino en el año de 1579, pues en el de 1570 el pintor cobraba el retablo mayor de la catedral vieja de Oaxaca, según documentos de Tovar de Teresa.

Otro documento, que también encontró Romero Frizzi, comprobó lo dicho por Francisco de la Maza y los postulados de Marco Dorta y Tovar de Teresa con respecto a la posibilidad de que Concha fuera el autor de las cuatro tablas de Tamazulapan. Romero Frizzi localizó también el contrato de un retablo para el templo de Achiutla.

Parece seguro que Concha y Pereyns realizaron un retablo para la capilla abierta de Teposcolula. Por lo que se infiere de los documentos de Santaella Odriozola y Romero Frizzi, el mueble se colocó a mediados de 1578, pero quedó corto. De ahí que los naturales no cubrieran el costo total y Concha tuviera que cobrárselos en julio de 1580. No se sabe si el retablo les fue pagado en su totalidad, pero sí que ambos artistas se comprometieron a repararlo por medio de unas puertas con lienzos de pintura que deberían estar terminadas en la navidad de 1581. Desgraciadamente de este retablo no queda nada, aunque, conforme dice Moysén, las pinturas del retablo de Santa Gertrudis pudieran ser de Concha. En todo caso si fueran de Concha, estarían muy repintadas. No obstante, la Santa María Magdalena del banco del pedazo de retablo manierista que hoy tiene de patrona a Santa Gertrudis, pudiera en efecto atribuirse a Concha toda vez de su gran parecido técnico y estilístico con la imagen de la misma santa penitente de Yanhuitlán.

Sea como fuere, documentalente sólo se puede mencionar la presencia de Concha —dentro de los sitios que conciernen a este estudio— en Yanhuitlán, Tamazulapan, Achiutla y Teposcolula. Hasta la fecha no hay fuentes que indiquen la estadia del artista en Coixtlahuaca. Pero, ¿quién fue el creador o los creadores de las pinturas y esculturas del retablo mayor de Coixtlahuaca?

d) Influencias artísticas

En cuanto a influencias artísticas en el pintor de las tablas de Coixtlahuaca, Toussaint mencionó a Tintoretto. Angulo señaló que en las obras de la Pinacoteca hay huellas de Rafael, Correggio, Baroccio, Andrea del Sarto, Miguel Angel y Beccafumi. El crítico español mencionó también el probable parentesco de Andrés de Concha con Diego de la Concha, el discípulo de Luis de Vargas. Tovar de Teresa hizo connotaciones estilísticas entre este último y las obras que él supone de Concha, y afirmó que aquél fue maestro de Concha. Aparte de Luis de Vargas, Tovar observó la impronta de Miguel Angel, Rafael Sanzio, Sturmio y Pedro de Campaña. Incluso El descendimiento de Yanhuitlán le recordó el de Campaña en la catedral de Sevilla y propuso que ambos pueden proceder de la estampa de Marco Antonio Raimondi.

No obstante lo anterior, debo considerar algunos rasgos de esos autores que me parecen ajenos a las obras de la Pinacoteca, hoy atribuidas a Andrés de Concha. Por ejemplo, en la obra de Pedro Kempeneer o de Campaña (1503-1563?), en El descendimiento de la catedral de Sevilla, las actitudes de los rostros y las posiciones de las figuras que pinta poseen mayor dramatismo si se comparan con los rostros serenos y plácidos pero de difíciles posturas del Maestro de Santa Cecilia, y ello sin mencionar los distintos pliegues de los paños que en los cuadros del flamenco fluyen muy cercanos unos de otros doblándose en los pies a la manera flamenca, mientras en el otro se acomodan cuidadosamente. En el cuadro que sirve de ejemplo hay que ver a José de Arimatea sin pantorrillas ni pies.

Asimismo, en las pinturas de Fernando Storm o Sturmio no se manejan los rostros dulcísimos a la manera italiana ni los delicados perfiles de madonas y ángeles ni tampoco las manos bien dibujadas propias del Maestro de Santa Cecilia, sino unas manos nerviosas, crispadas y nudosas.

En El nacimiento de Luis de Vargas de la catedral de Sevilla, sólo encuentro que el pastor semiarrodillado ante el niño guarda semejanza con el pastor medio hincado de La adoración de los pastores de Yanhuitlán. Incluso puede ser que el pastor de Luis de Vargas haya influido a Martín de Vos y S. Sadeler para utilizarlo en su grabado de 1580. También es evidente la distinta forma de concebir los pliegues, que en Luis de Vargas,

en muchos casos, no permiten distinguir las formas anatómicas que se ocultan tras ellos, y que por lo mismo crean aparentes incorrecciones en el dibujo, como puede verse en la mujer que corre de La alegoría de la Inmaculada Concepción de la catedral de Sevilla.

Por otra parte José Guadalupe Victoria vio que el pecho y la cabeza de Santa Cecilia tienen como fuente a la homónima de Rafael de la Pinacoteca de Bolonia y que Concha pudo conocer gracias también a un grabado de Raimondi, basado en un cartón del maestro de Urbino. En efecto, la elevación del cuello y la mirada hacia arriba son semejantes, como lo es también la cabeza y ojos entornados de la madona del Tondo Doni de Miguel Angel. Victoria, por otra parte, aludió a la gran similitud que hay entre la sibila de Delfos de la Capilla Sixtina y la imagen de santa Ana de Los cinco señores de la capilla de la Soledad de la catedral de México. Finalmente, en la postura y el volumen de Nuestra Señora del Rosario del retablo mayor de Yanhuitlán, en mi tesis de maestría yo recordaba a “la santa Ana que aparece en compañía de la Virgen y el Niño con el cordero de Leonardo da Vinci (Louvre)”.

Aparte del posible uso de los grabados de Raimondi, Victoria pensó que Concha usó uno de los hermanos Wierix en Nuestra Señora del Rosario de Yanhuitlán y Tláhuac. Sobre esta apreciación en mi tesis de maestría me preguntaba: “Si los hermanos Wierix, Juan, Jerónimo y Antonio nacieron en los años de 1549, 1551 y 1555 sucesivamente, ¿en qué año grabarían la estampa y cuándo llegaría ésta a Nueva España?” Yo misma, en el análisis de la imagen rosariana de Yanhuitlán, me percaté de que dos de las escenas de los medallones que rodean a la Virgen aparecen en La resurrección y La presentación del retablo mayor del templo de Coixtlahuaca. La única variante es que La presentación se halla al revés, “lo que quizá pueda considerarse indicativo de su relación con un grabado”

Hasta el momento los historiadores y críticos han visto influencias de distintos pintores y grabadores italianos, flamencos y sevillanos en las obras pictóricas de Coixtlahuaca, Yanhuitlán y la Pinacoteca Virreinal. Si en realidad todas estas son de Andrés de Concha, puede pensarse que el artista no sólo se valió de grabados italianos, sino incluso que vivió o visitó por largo tiempo Italia. No se trata ya de buscar las influencias de uno u otro pintor italiano o sevillano, se trata ahora de confirmar su

estancia en Italia, pues su repertorio formal demuestra a un artista conocedor de los pintores, las obras, los cánones, la moda y la práctica artística italiana. Incluso el maestro Manrique ha llegado a pensar en la posibilidad de que Concha aprendiera pintura en algún taller florentino hacia mediados del siglo XVI,⁴⁴² o ¿por qué no suponerlo? en la Accademia del Disegno de Florencia, fundada por Giorgio Vasari en el año de 1562.⁴⁴³

e) **Apreciación artística**

Con Toussaint se inició la apreciación artística y las hipótesis basadas en la crítica documental, así como en el análisis de las obras. El fue el investigador a quien tocó cerciorarse de la existencia del retablo de Yanhuítlán y el primero que conoció el de Coixtlahuaca. A sus juicios estilísticos siguieron los de Angulo, Kubler, Soria, Marco Dorta, Tovar, Victoria, Ruiz Gomar, Martínez Reyes y González Leyva. Todos ellos ya se han analizado, pero valdría la pena destacar algunos de sus comentarios. Así por ejemplo, Tovar, con base en la comparación estilística de algunas de las pinturas de Tamazulapan, Yanhuítlán, Coixtlahuaca y las tres de la Pinacoteca Virreinal, dedujo que son del mismo autor, aunque las pinturas del retablo de Yanhuítlán le revelaron a un pintor irregular, pues unas son de mayor calidad que otras. Así también las cuatro tablas de Tamazulapan le parecieron de “menor categoría” comparadas con las de Yanhuítlán y Coixtlahuaca.

Victoria consideró que la obra pictórica de Concha fue realizada en colaboración con otros maestros o con sus discípulos, y que por lo mismo es difícil distinguir el trabajo personal de Concha. Así también, con un magnífico ojo, observó que las cuatro tablas del altar de Tamazulapan fueron restauradas en el siglo XVIII. La misma consideración ya la había hecho Tovar en su obra de 1979. Mas ninguno de los dos

⁴⁴² El maestro Jorge Alberto Manrique lo ha comentado infinitas veces en su seminario de Arte Colonial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

⁴⁴³ Anthony Blunt, La teoría de las artes en Italia (del 1400 al 1600), trad., José Luis Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 1987, p. 73

investigadores indicaron a qué se debió su deducción, con la que estoy totalmente de acuerdo, como se verá en el análisis que hago de dichas pinturas.

Por último, dadas las numerosas variantes estilísticas que hay en las imágenes de Nuestra Señora del Rosario de Yanhuitlán y Tláhuac, yo descarté la posibilidad de que Concha fuera el autor de esta última, como había dicho Tovar de Teresa.

La irregularidad formal que se encuentra en las pinturas puede deberse, en efecto, a la ayuda de oficiales o de otros maestros. Angulo y Marco Dorta ya habían comentado la posibilidad de que Concha tuviera un taller en la Mixteca. Luego Romero Frizzi publicó un contrato por medio del cual Concha se comprometía a enseñar a pintar a Diego de Montesinos, vecino de Yanhuitlán, en un tiempo de cinco años, lo cual confirmaría la existencia de dicho taller.

f) La escultura y los retablos

Hay pocos juicios sobre la escultura y la talla de retablos que probablemente facturó Concha. Estos son los de Burgoa, Toussaint, Tovar, Angulo, Marco Dorta y Victoria. El cronista dominico fue el primero en mencionar la labor de Concha como entallador y ensamblador de columnas, frisos y cornisas del retablo de Yanhuitlán. Sobre este mismo, pero tres siglos después, Toussaint se dio cuenta que la talla de las salomónicas era del siglo XVIII, quizá de los años de 1718 a 1720 —conforme observó en el ábside—; es decir, las columnas se habían rehecho. Las esculturas le parecieron “torpemente restauradas” por la “pintura tosca” en lugar de estofado, además de que en los rostros vio “burdas máscaras”. En ellas, distinguió a “los doctores de la Iglesia, a san Pedro y san Pablo, a santo Domingo y san Francisco de Asís, a san Andrés y san Bernardo”, pero no apuntó en qué cuerpo ni en qué calle se localizaba cada uno.

Del retablo mayor de Coixtlahuaca, Toussaint opinó que era del siglo XVIII, aunque con elementos del retablo anterior como quizá los marcos de las pinturas y las columnas abalaustradas.

Hasta el año de 1979 Tovar de Teresa volvió a ocuparse de los retablos y esculturas de Yanhuitlán y Coixtlahuaca. Del primero, sin citar a Toussaint, repitió que la estructura se renovó “hacia 1718-1720” Las esculturas le dieron “la impresión” de ser

las del siglo XVI sobre todo por la relación con el relieve de santo Domingo que se halla en una dependencia anexa al templo y que, según él, procede del viejo retablo. Las esculturas le parecieron reestofadas en la misma época en que se rehizo la estructura. En el programa iconográfico, además de encontrar a cuatro doctores de la Iglesia, reconoció a “cuatro apóstoles, cuatro predicadores y cuatro fundadores”, aunque no indicó de quiénes se trata ni tampoco en qué cuerpo ni en qué calle se localizan. Más tarde, en su obra de 1992, atribuyó a Concha dichas esculturas y, sin citar sus fuentes, apuntó que las piezas son del año de 1575. Asimismo, confundió a un apóstol con san Antonio de Padua; a un papa con san Bernardino de Siena; a san Pedro con santo Domingo y a otro apóstol con san Bernardo.

En el texto del año de 1979 al investigador le pareció hallar semejanza entre las esculturas del retablo mayor de Yanhuatlán y las que se localizan en el exconvento de Teposcolula, a las que vio como “obra de un artista vigoroso y quieto...” Además de “un escultor que maneja grandes volúmenes, formas pesadas y pliegues marcados a grandes rasgos que de cualquier manera revelan maestría y capacidad en la ejecución”.

Sobre el retablo de Coixtlahuaca, Tovar repitió las consideraciones de Toussaint; es decir, que es un “retablo churrigueresco, construido con elementos del viejo retablo del siglo XVI”. Pero también fue el primer investigador que emitió un juicio sobre la escultura. Esta le pareció del último tercio del siglo XVI y le “recordó” la del retablo de Huejotzingo. Al autor le pareció que san Juan Bautista es una talla de “primerísima categoría”. Sobre el programa iconográfico de las esculturas, sólo escribió que se trata de predicadores y doctores de la Iglesia.

En el mismo estudio de Tovar del año de 1979, hay un comentario de Angulo y Marco Dorta en donde dicen que las esculturas del retablo de Coixtlahuaca parecen de Andrés de Concha, pues “hay semejanzas muy grandes con los modelos pintados”; sin embargo, no dicen cuáles son.

La obra escultórica de Concha a José Guadalupe Victoria le pareció un problema mucho más difícil de resolver que el pictórico, pues no se conserva, además de que habría de considerarse la que hizo en unión de Pereyans o bien la de su taller.

Con respecto al retablo mayor de Yanhuitlán, yo creo que las tablas del doble banco y las de los cuatro cuerpos, así como la del remate son los únicos elementos del siglo XVI. Toda la estructura y la talla de los santos me parece que se rehizo a fines del siglo XVII o principios del XVIII. Más adelante, en la parte de este estudio que corresponde a las tallas de Yanhuitlán y Teposcolula, doy una explicación más amplia al respecto.

Por otro lado, a mí me parece que en efecto, como dice Tovar, sí existe relación formal de las esculturas del retablo mayor de Yanhuitlán con el relieve del patrocinio de santo Domingo. Sólo que considero que no son del siglo XVI, sino más bien contemporáneas del actual retablo salomónico. Pienso que dicho relieve se hallaba donde ahora está la imagen de vestir de santo Domingo, en la calle central del primer cuerpo y que luego se quitó de ahí. Las medidas parecen semejantes. En el capítulo sobre las tallas de Yanhuitlán y Teposcolula expongo ampliamente mis hipótesis al respecto.

g) La polémica

La hipótesis de Martha Fernández en relación a la existencia de dos Andrés de Concha se halla completa en sus obras de 1981, 1985 y 1988. En el año de 1982 José Guadalupe Victoria escribió "Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de Concha", donde impugnó severamente a Fernández. Un año después, en 1983, Fernández respondió a Victoria en su artículo "El matrimonio de Andrés de Concha". Luego Tovar de Teresa vino a sumarse a la refutación, ofendido a causa de que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM no le publicara su libro de Andrés de Concha, en tanto él no aceptara o rechazara la teoría de Fernández con razonamientos históricos. La polémica tuvo tres facetas: la primera, entre los años de 1982-1983; la otra, en 1985; y, la última, entre 1988-1992.

Primera (1982-1983): Martha Fernández, como se vio ya en el análisis de su obra, con una abundante documentación como base de su hipótesis, pensó en la existencia de un Andrés de Concha pintor y otro arquitecto. A uno le dio el sobrenombre de el Viejo, y al otro el de el Mozo. Este último nacido por 1554, según el documento de

1609 en el que declaró tener más de 50 años de edad, y que para Fernández representa tener “lógicamente menos de 60”, salvo de que “la expresión tener más de cincuenta años pueda interpretarse como que tuviera en realidad más de sesenta, setenta u ochenta...” Otro dato que llamó la atención de Fernández es el hecho de que a partir de 1601, Concha se dedicara a obras de arquitectura y que su última fecha “para una obra exclusivamente de pintura es de 1599”. Para Fernández, el pintor y escultor murió en 1599 y el arquitecto en 1612.

Conviene mencionar que ya desde el año de 1934 Toussaint veía que Concha, al iniciar el siglo XVII, declinaba como pintor y se iniciaba como dibujante. El crítico incluso pensó en la posibilidad de que el cambio pudiera haber obedecido a la competencia que Concha tenía como pintor. Pero ahí quedó la duda hasta que Fernández mencionó la existencia de un arquitecto Concha.

Así las cosas, contra la tesis de Martha Fernández se manifestó José Guadalupe Victoria al indicar que Concha no tenía “la menor idea de su edad al declararla en 1609”; que los trabajos de arquitectura desempeñados desde fines del siglo XVI fueron secundarios y su labor como arquitecto puramente honorífica; que la competencia entre los pintores y el cambio de gusto pudieron obligar a Concha a dedicarse a la arquitectura; y, que sólo hubo un Andrés de Concha, en vista de que el documento del 3 de noviembre de 1601, señala que el artista “no sabe cosa alguna de cantería”, pero resalta su calidad de escultor y pintor.

A las impugnaciones de Victoria, Fernández respondió que nadie puede tachar de mentiroso a Concha al declarar su edad; que mientras no se conozcan los dibujos arquitectónicos de Concha, no se puede tachar su obra de secundaria; y, que el virrey, en el documento del 3 de noviembre de 1601, tenía a Concha “por más inteligente para arquitecto que los demás”. Para la historiadora Concha el Mozo puede ser un homónimo del pintor o bien su hijo legítimo o adoptivo

Debo destacar que Tovar de Teresa en su obra de 1979 dio a conocer el testamento de María de San Martín viuda de Concha del año de 1612. En él, aparte de hallarse el nombre de la esposa del artista, se encuentran los de sus hijos y la noticia de que los bienes de su viuda fueron embargados por el convento de Santo Domingo de

Oaxaca, a causa de que él no cumplió con la hechura de un retablo para la iglesia. Luego Martha Fernández encontró la partida de matrimonio de Concha y María de San Martín del 6 de noviembre de 1583, y aunque el documento no aclara de cuál de los dos supuestos Concha fue esposa María de San Martín, para ella dicha acta es la de Andrés de Concha, el Mozo, por lo cual —concluyó— éste debió nacer entre 1554 y 1556; casarse con María de San Martín en 1583, tener dos hijos; ser maestro mayor de catedral entre 1596 y 1601; y, morir en 1612

Tovar de Teresa no estuvo de acuerdo con los planteamientos de Martha Fernández y así se lo hizo saber a través de la nota periodística “Los parásitos del arte virreinal”, en la cual, en lo que concierne a Andrés de Concha y con base en el testamento de María de San Martín, declaró “de manera contundente [...] que no hubo dos artistas con el mismo nombre, pues [...] los hijos de Concha fueron religiosos”.

Así las cosas, Jorge Alberto Manrique se ocupó del asunto. Reprobó la actitud de Tovar y le reconvino a “ocuparse de la posibilidad de los dos Conchas, en vista del descubrimiento y la hipótesis de Martha Fernández: para aceptarla o para rechazarla, pero con argumentos.. ”

Fernández, a su vez, volvió a explicar su hipótesis. Manifestó que ésta le aclaraba el hecho de que Concha, al comenzar el siglo XVII, se dedicara a la arquitectura y a dirigir obras de la importancia de la catedral de México y de la alcaicería. Se percató también de los argumentos en contra y explicó que “un hombre pintor por oficio” necesitaba de más epítetos por parte de sus contemporáneos, a la vez de que la maestría de la catedral requería a un hombre más joven. En conclusión, Fernández escribió que su idea era una hipótesis y que “sólo a través de argumentos fundados en documentos, pod[ría] confirmar o descartar la posibilidad”

Tovar, que al parecer nunca entendió que los argumentos de Fernández eran sólo una hipótesis, la acometió nuevamente enarbolando el testamento de María de San Martín. Dio fin a la polémica que él inició, determinado a “no tomar en serio” el juicio de la historiadora

Segunda (1985): Guillermo Tovar de Teresa reunió una serie de documentos fechados entre 1578 y 1609, donde el artista firma como pintor, escultor, ensamblador, dorador y arquitecto. Con los documentos firmados y pruebas grafológicas de éstos, rebatía nuevamente la hipótesis de Martha Fernández sobre la existencia de dos artistas homónimos. Así, por enésima ocasión, el investigador determinó que sólo hubo un Andrés de Concha. Martha Fernández, no muy convencida de las pruebas, dio la razón a Tovar de Teresa. "...sin descartar el hecho de que la grafología no es una ciencia exacta, el problema de la identidad de Andrés de Concha parece estar resuelto".

Tercera (1988-1992): Martha Fernández publicó cinco documentos referidos a Andrés de Concha en el año de 1988. En primera instancia llamaron su atención tres circunstancias: una, que en el documento del 8 de mayo de 1604, el artista indique nuevamente "...ser de edad de más de cincuenta años..."; otra, que se cite a Concha como "maestro de pintura" y no se aluda a su maestría de la catedral de México; y, que en el acta del 8 de noviembre de 1610 se precise "Concha, el pintor", como si hubiera otro con el mismo nombre. Empero, las amonestaciones de Pedro de Concha del año de 1610 son las que suscitaron su mayor desconcierto, toda vez que fue hijo de un Andrés de Concha y de Mariana Nuñez de Godoy. Dicho documento le hizo poner en duda las aseveraciones de Marco Dorta, Kubler, Soria y Ruiz Gomar con respecto al artista Concha, hijo de Francisco de la Concha y de Isabel Sánchez, que bien pudo no serlo y ser en cambio el padre de Pedro de Concha.

Fernández volvió a plantear dos hipótesis con respecto al padre de Pedro:

1. El padre de Pedro es sólo un homónimo del autor del retablo de Yanhuítlán;
2. Los padres de Pedro se casaron en Sevilla y en 1610 vivían en la ciudad de México.

Entre infinidad de preguntas y respuestas hipotéticas un hecho dejó claro Martha Fernández: la existencia de dos individuos con el mismo nombre. De ahí que la última pregunta de su artículo fuera: "¿Podemos seguir atribuyendo todos los datos que vamos acumulando al mismo Andrés de Concha?"

No hubo respuesta de Tovar de Teresa durante 1988. Tuvieron que pasar cuatro años para que, como si ignorara el trabajo de Martha Fernández, escribiera. "Hemos

comprobado que María de San Martín, la esposa de Andrés de Concha, y Francisca de Medina, la esposa de Pereyns, eran primas...”

No obstante la seriedad del planteamiento de Fernández y las refutaciones de Victoria y Tovar, el problema no está resuelto, pues hacen falta documentos que comprueben una u otra postura. Los documentos encontrados hasta ahora son muy contradictorios y más difíciles de interpretar. Puede haber cientos de respuestas hipotéticas a cientos de preguntas, pero ninguna segura a la fecha. Desde luego no se sabe si el autor del retablo de Yanhuitlán fue el hijo de Francisco de la Concha y de Isabel Sánchez o bien el padre de Pedro de Concha. Las amonestaciones de este último, en efecto, declaran la existencia de dos personajes con el mismo nombre en el año de 1610. Uno, quizá radicado en Sevilla y el otro en México o acaso ambos en México. Uno, pintor y escultor ciertamente; el otro, tal vez el arquitecto, aunque también cabrían las posibilidades de que no tuviera nada que ver con el arte y de que el pintor y el escultor fuera también el arquitecto.

Andrés de Concha, el pintor y escultor, trabajaba en el retablo mayor de la catedral de Oaxaca en el año de 1570 y nueve años más tarde en el de Yanhuitlán, si se ha de creer a Tovar de Teresa que no publica el documento que según él dice que el retablo mayor de Yanhuitlán es de 1579. Pudo llegar a Nueva España en 1568 y, conforme lo planteó Marco Dorta, con 25 ó 30 años de edad, lo que significaría que hubiera nacido entre 1538 y 1543. Aún vivía en el año de 1610, ya que en el documento del 8 de noviembre de ese año —que Martha Fernández presenta en su artículo de 1988— se precisa: “Concha, el pintor que lo tiene a cargo [el retablo de San Gregorio] y lo traiga para el viernes...” Pudo morir un año después o en 1612 en que testó María de San Martín. Desde luego que ella fue la viuda del pintor y escultor, pues sus bienes los embargó el convento de Oaxaca a causa de que su esposo no cumplió con la hechura del retablo. Si Concha el pintor se desposó con María de San Martín en 1583, pudo bien hacerlo por primera, segunda o tercera ocasión, entre los cuarenta y cuarenta y cinco años que tendría en 1583. Pudo incluso casarse antes en Sevilla con Mariana Nuñez de Godoy, que habría muerto ya para ese año, y ser el padre de Pedro de Concha, pero también del religioso agustino y del clérigo del evangelio habidos en su matrimonio con

María de San Martín. Esta, finalmente, fue prima de la esposa de Pereyns, lo que en última instancia podría ofrecer la seguridad de que fue la esposa del pintor, pues los contratos en mancomunidad lo unían al flamenco.

De Andrés de Concha el arquitecto ya se ha ocupado Martha Fernández. Sólo quedarían las opciones de que Concha fuera el pintor, el escultor y el arquitecto, aparte de la existencia de su homónimo, que no tendría nada que ver con el arte.

Si Concha fuera el pintor, el escultor y el arquitecto, hacia los años de 1604 y 1609 hubiera tenido aproximadamente de 66 a 71 años; es decir, “más de cincuenta”, y moriría entre los 69 y 74 años.

Ciertamente hasta el año de 1601 no hay —a la fecha— documento alguno que muestre su trabajo de arquitecto. Es más, en 1599, según documentos publicados por Mina Ramírez Montes, fue rechazado en las obras de la catedral de Guadalajara por ser “...buen pintor y escultor de imágenes y retablos...” Empero, “...el pintor qué puede saber de levantar paredes de cal y canto, de bóvedas, de mezcla ni de carpintería...” Sin embargo, a través del documento del 3 de noviembre de 1601, se sabe que Concha recibió la maestría mayor de la catedral de México, donde se dice que era “...hombre pintor por oficio y muy aventajado...” Así también, en el mismo documento se entiende que por ese año de 1601, en Nueva España no había ningún arquitecto que se hiciera cargo de las obras de catedral, por ello se eligió al pintor y escultor Concha que era “más inteligente que los demás”. Esto, podría significar que Concha no era de ninguna manera arquitecto, sino que se hizo en la práctica y como había necesidad de ese tipo de profesionales, tuvo que abandonar, aunque no del todo, su oficio de pintor y escultor para dedicarse más ampliamente a la arquitectura que necesitaba de un hombre mayor por su madurez y experiencia. Quizá su trabajo de arquitecto en la catedral le dio el prestigio que necesitaba para ser requerido por particulares que le dieron obras quizá más remuneradas que la pintura y la escultura.

En realidad sólo se puede especular respecto a la verdadera identidad de el o los Andrés de Concha. Mas un hecho es indudable: hubo un pintor y entallador de nombre Andrés de Concha que contrató obras en Yanhuitlán, Teposcolula, Tamazulapan y

Achiutla, y que tuvo aprendices en la Mixteca Alta, como lo demuestra el contrato de Diego de Montesinos

TERCERA PARTE

***PINTURA Y ESCULTURA
MANIERISTA***

“La pintura –es cosa sabida– que antes
que otra cosa es el arte del color”

Gillo Dorfles⁴⁴⁴

FUNDAMENTACIÓN DE COLORES Y TÉCNICAS DE LA PINTURA

En un estudio sobre pintura me parece importantísimo definir términos que aclaren la lectura posterior como son color, tono, tonalidad, tonal, plástico lineal, pigmento, temple, óleo, técnica mixta, empaste, pútrido, imprimatura e integración pictórica. Debo aclarar que a la fecha son raros los trabajos que definan algunos de estos conceptos. En el conocimiento de la nomenclatura colorística y técnica que se usaba en la época colonial, salvo los estudios de Carrillo y Gariel y Rosa Díez no conozco otros.⁴⁴⁵

La terminología que yo utilizo más que relacionada con la usada en Nueva España o con la que los restauradores manejan ahora, tiene que ver con la que emplean los pintores contemporáneos. Por ejemplo, en cuanto al tono, si uno me parece ocre amarillo o siena natural así lo menciono, no porque ése sea el que el pintor usó en realidad sino porque es semejante al que hoy en día tiene ese nombre, independientemente de sus componentes químicos. De hecho es la única manera que tengo de afrontar el problema del color.

En este trabajo empleo la palabra color para referirme a los puros: blanco, negro, rojo, azul, verde y amarillo, así como los pardos. Mas si utilizo el término tono o tonalidad significa que menciono una calidad del color, ygr. azul ultramar: el color es azul, el tono es ultramar; es decir, el color azul es azul así sea más oscuro o más claro.

⁴⁴⁴ Gillo Dorfles, El devenir de las artes, trad. Roberto Fernández Balbuena, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, (Breviarios, 170), p. 88

⁴⁴⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, op. cit.; Rosa Díez, “Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII”, en El arte en tiempos de Juan Correa, coord. María del Consuelo Maquívar, México, INHA/Museo Nacional del Virreinato, 1994, pp. 70-90

De hecho entre los pintores se habla de valor tonal, local o general cuando aluden a un color base y sus diversas gamas. Por el contrario, un color mezclado con blanco y extendido en capas recibe el nombre de matiz.⁴⁴⁶

Para Gillo Dorfles el color puede ser tonal o tímbrico. El primero se caracteriza por el uso de claroscuro y matices y el otro por el empleo del color puro,⁴⁴⁷ aunque éste se puede usar en sus incontables tonos, pero sin claroscuro ni matices. Una teoría parecida ya la había elaborado Heinrich Wölfflin cuando explicó los conceptos plástico lineal y plástico pictórico.⁴⁴⁸ De la manera más restringida —para el historiador alemán— lo lineal delimita la forma con perfiles y contornos, usa luces y sombras, dibujo y modelado coinciden, ofrece las cosas en su sentido preciso, como si el espectador pudiera tocarlas con los dedos, por ello es táctil. Lo pictórico es diferente: disuelve la línea y la reemplaza por puro color, se despreocupa de que las sombras se ajusten a la forma, ofrece las cosas como parecen ser. Únicamente existen manchas, por ello reproduce la apariencia óptica de las cosas. Para Wölfflin el concepto plástico lineal es el estilo del ser, mientras el plástico pictórico es el estilo del parecer. La forma lineal le revela una imagen táctil; y, la forma pictórica, una imagen visual.

De acuerdo con los conceptos arriba mencionados, la pintura novohispana de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII que se estudia en este trabajo es una pintura tonal y lineal.

Sí bien ya me he referido a color, tono o tonalidad, debo subrayar que los diferentes tonos o tonalidades del color los dan los pigmentos. Estos se clasifican por su origen en inorgánicos y orgánicos. Los inorgánicos los componen las tierras naturales (ocre, sombra y siena naturales, etc.), las tierras naturales calcinadas (sombra y siena tostadas, etc.) y los colores minerales de preparación artificial (blanco de plomo, rojo

⁴⁴⁶ Ralph Mayer, Materiales y técnicas del arte, trad., Juan Manuel Ibeas, Madrid, Hermann Blume, 1985, pp. 29-30

⁴⁴⁷ Gillo Dorfles, op.cit., pp. 90-92

⁴⁴⁸ Heinrich Wölfflin, Conceptos fundamentales en la historia del arte, trad., José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1979. (En todo el texto el autor se refiere constantemente a estos conceptos)

óxido de hierro, etc.). Los orgánicos, en cambio, son extraídos de vegetales como el azul indigo o bien de animales como el carmín de la grana cochinilla.⁴⁴⁹

A diferencia de los tintes y colorantes que son solubles en agua, los pigmentos son insolubles en ese elemento. Necesitan aglutinarse con un vehículo líquido como aceites o gomas para formar una pintura, pero no se disuelven, quedan suspendidos en él.⁴⁵⁰ Según Ralph Mayer, el pintor debe tener una paleta de varios pigmentos blancos, negros, rojos, azules, verdes, amarillos y pardos para las técnicas del óleo y temple.⁴⁵¹ Sin embargo, hasta el siglo XIX los artistas se sustrajeron de la inmensa variedad que hoy existe en el mercado. Por ejemplo, el único pigmento blanco que hubo hasta el siglo pasado en que aparecieron otros fue el blanco de plomo (carbonato básico de plomo) conocido también con los nombres de albayalde, blanco flamenco o blanco holandés.⁴⁵² Los negros usados desde la prehistoria fueron el negro de humo (carbono puro) y el negro de marfil o negro hueso (carbono impuro) que se obtiene de la calcinación de marfil o hueso.⁴⁵³ Entre los rojos fue muy importante el bermellón (sulfuro mercúrico), sólo usado en el óleo y que desde el año de 1847 se sustituyó por el rojo de cadmio (sulfuro de cadmio).⁴⁵⁴ Otro rojo necesario fue el rojo indio (óxido de hierro) conocido también como almagre con su infinidad de tonalidades.⁴⁵⁵ Un rojo sólo usado en América e introducido a Europa a mediados del siglo XVI fue el carmín, pigmento orgánico que se obtiene de la grana cochinilla.⁴⁵⁶ La laca de quermes o carmesí era muy semejante al carmín.⁴⁵⁷

⁴⁴⁹ Ralph Mayer, *op.cit.*, pp. 27-28

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 26

⁴⁵¹ *Ibidem*, pp. 67-68

⁴⁵² *Ibidem*, p. 42

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 52

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pp. 40 y 50

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 57

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 43

⁴⁵⁷ Rosa Díez, *op.cit.*, p. 79. La autora apunta el rojo extraído de la rubia que en el texto no incluyo porque se usó como colorante y no como pigmento

Los azules que se usaron hasta el siglo XVIII en que aparecieron otros de procesamiento industrial fueron el azul egipcio, el azul indigo o añil y el azul ultramar. El egipcio (silicatos de cobre) es muy semejante al azul cerúleo actual, lo usaron los antiguos egipcios y romanos, pero estos últimos con el nombre de azul de Pozzuoli, que llevó hasta el Renacimiento.⁴⁵⁸ El añil se utilizó en Europa desde el medioevo pero más como tinte que como pigmento.⁴⁵⁹ No obstante, los pintores han gustado más del ultramar (*lapislázuli molido*) que empezaron a usar como pigmento en el siglo XII y que sólo se fabricó industrialmente hasta 1826.⁴⁶⁰

Los pigmentos verdes usados con mayor frecuencia hasta el siglo XIX fueron la tierra verde, la crisocola y el verdigris. La tierra verde (arcilla natural coloreada por pequeñas cantidades de hierro y manganeso) era muy popular en Italia donde se utilizaba para temples y frescos.⁴⁶¹ La crisocola (silicato de cobre natural), de tonalidad parecida al actual viridian, se conoció también como verde malaquita o verde egipcio.⁴⁶² El verdigris (acetato de cobre) fue uno de los primeros pigmentos artificiales que los romanos lograron, su tonalidad se confunde con el verdete o cardenillo (resinato de cobre).⁴⁶³

Entre los amarillos se empleó el oropimente (trisulfuro de arsénico) –que se menciona también como talde, genuli o jalde–⁴⁶⁴ que hoy se sustituye por los amarillos de cadmio.⁴⁶⁵ El amarillo nápoles (antimoniato de plomo) se fabricaba artificialmente desde el siglo XV o bien se obtenía de la calcinación del blanco de plomo (carbonato

⁴⁵⁸ Ralph Mayer, op. cit., pp. 36-37

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 47

⁴⁶⁰ Ibidem, pp. 37-39, 75-78; Luis Nishizawa, Apuntes del curso de Técnicas de los materiales, impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas durante el año académico de 1986.

⁴⁶¹ Ibidem, p. 61

⁴⁶² Ibidem, p. 63

⁴⁶³ Ibidem, pp. 62, 65, 79; Rosa Díez, op. cit., p. 80, menciona entre los verdes a la azurita. Yo no lo incluyo porque proviene del verde cardenillo

⁴⁶⁴ Abelardo Carrillo y Gariel, op. cit., pp. 36-42

⁴⁶⁵ Ralph Mayer, op. cit., p. 34

básico de plomo).⁴⁶⁶ El ocre amarillo (arcilla coloreada por partículas de hierro) es de los pigmentos que proceden de los tiempos prehistóricos.⁴⁶⁷ El siena natural (tierra natural que contiene hierro y manganeso) es un pigmento que se ha empleado mucho a lo largo de la historia de la pintura, cuyas mejores calidades proceden de Italia.⁴⁶⁸

Los pardos usados con mayor frecuencia a través de los siglos y hasta ahora son el siena tostada (siena natural tostada o calcinada en el horno),⁴⁶⁹ la sombra natural (de igual composición que el siena natural, pero con mayor contenido de manganeso), la sombra tostada (similar a la sombra natural, aunque calcinada) y la tierra verde tostada.⁴⁷⁰

Abelardo Carrillo y Gariel⁴⁷¹ menciona que en la Nueva España el único blanco usado fue el de plomo o albayalde, el negro de humo, hecho del hollín del ocote, y quizá el betún de judea (asfalto). Los rojos los componían diversos óxidos de hierro, el bermellón y el carmín, además de usarse el minio (monóxido de plomo y peróxido de plomo), pigmento artificial que ya fabricaban los griegos y los romanos, de tonalidad muy semejante al actual rojo escarlata brillante.⁴⁷²

Carrillo y Gariel dice que el ultramar no se usó ni en México ni en España más que por excepción, puesto que era un pigmento muy caro. En Nueva España los azules que sustituyeron al ultramarino –según él– fueron el “cenizas azules”, un pigmento inorgánico de origen cúprico, y un azul extraído del cobalto.⁴⁷³ Sin embargo Ralph Mayer asegura que el azul de cobre conocido como azul ceniza o azul bremen empezó a

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 34

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 53

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pp. 59-60

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 60

⁴⁷⁰ *Ibidem*, pp. 60-61

⁴⁷¹ Abelardo Carrillo y Gariel, *op.cit.*, pp. 36-42

⁴⁷² Ralph Mayer, *op.cit.*, pp. 50, 57-58, “La palabra ‘miniatura’ deriva del uso de este pigmento en la iluminación de manuscritos”.

⁴⁷³ Abelardo Carrillo y Ganel, *op.cit.*, pp. 38, 77

fabricarse a principios del siglo XVIII,⁴⁷⁴ lo cual sólo sería válido para la pintura de ese siglo en México. En cuanto al azul de cobalto, Mayer dice que se introdujo como pigmento hasta la tercera década del siglo XIX.⁴⁷⁵ El azul que pudo usarse entonces fue el añil, mas éste era un tinte no un pigmento y por lo mismo sin permanencia en el temple y en el óleo.⁴⁷⁶ En la pintura colonial mexicana el azul que se ha encontrado hasta principios del siglo XVIII, es el ultramar; luego, la pintura de caballete, además de seguir usándolo, empleó el azul de Prusia.⁴⁷⁷

Los verdes, conforme indica Carrillo y Gariel, fueron el cardenillo y el verde montaña, que no es otro que el verde malaquita.⁴⁷⁸ Sin embargo, en la pintura novohispana la única tonalidad que se ha encontrado es la del cardenillo. Los otros verdes se lograban de la mezcla de azul y amarillo o bien de negro y amarillo.⁴⁷⁹ Los amarillos fueron el ocre amarillo y el oropimente.⁴⁸⁰ Carrillo y Gariel no menciona el siena natural que seguramente se utilizó, dado que proviene de tierras, tampoco menciona los pardos, de igual procedencia, que sin lugar a duda emplearon los pintores novohispanos.

El autor de Técnica de la pintura de Nueva España publicó un documento del año de 1645 para la compra de pigmentos de la tienda de Alonso López de Herrera. En él, el pintor solicita bermellón, añil, carmín, sombra parda [¿sombra natural?], sombra negra

474 Ralph Mayer, op.cit., p. 36

475 Ibidem, p. 36

476 Ibidem, p. 47; Abelardo Carrillo y Gariel, op.cit., pp. 26-33. Según Mayer hasta fines del siglo pasado se empezó a fabricar un producto sintético de igual tono al añil, pero derivado del alquitrán de carbón.

477 Comunicación verbal con la restauradora Liliana Giorguli Chávez, titular del taller de restauración de pintura de caballete de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, INAH. El azul de Prusia apareció en ese sitio en 1704, fue descubierto por Diesbach Berlín y pudo llegar a la Nueva España quizá hacia la segunda o tercera década del siglo XVIII, Cfr. Ralph Mayer, op.cit., p. 38

478 Abelardo Carrillo y Gariel, op.cit., p. 37

479 Comunicación verbal con la restauradora Liliana Giorguli Chávez

480 Abelardo Carrillo y Gariel, op.cit., pp. 36-37

[¿sombra tostada?], albayalde, jenuli y jalde,⁴⁸¹ estos últimos semejantes a dos tonos de los actuales amarillos de cadmio.

Según Carrillo y Gariel, “. . . a través de toda la época colonial encontramos únicamente el uso de seis colores. bermellón, azul [?], ocre, tierra roja en sus diversos tonos, negro [?] y blanco y excepcionalmente, el verde cardenillo y el carmín”.⁴⁸² Así también en el informe de los trabajos de conservación y restauración de un biombo de la colección del Banco Nacional de México se menciona que la paleta que usó Juan Correa estaba compuesta de “. . . negro [?], azul ultramarino, varios tonos de tierra (pigmentos óxidos de hierro), blanco de plomo, rojo bermellón, verde (resinato de cobre), ocre amarillo y laca roja ”⁴⁸³

De lo anteriormente expuesto puede concluirse, a mi entender, que los pigmentos usados en Nueva España fueron el blanco de plomo, el negro de humo, el bermellón (sólo usado en óleos), los rojos óxidos de hierro, el carmín, la laca de quermes, el mimio, el verdigrís en su modalidad de cardenillo (resinato de cobre), el oropimente y el ocre amarillo. Obviamente se usaron el azul ultramar durante los tres siglos de la Colonia y el azul de Prusia a partir de la segunda o tercera década del siglo XVIII. Con seguridad se emplearon también amarillo nápoles, sienas y sombras naturales y tostadas muy tenues, toda vez que se producen de la calcinación a diferentes grados del blanco de plomo; ello sin excluir el empleo de sienas y sombras naturales y tostadas extraídas de tierras

Los pigmentos al unirse con un vehículo, aceite o gomas –como ya se explicó–, forman una pintura. En el caso del temple, el polvo del pigmento se muele con agua y se temple con una goma. El temple más usado y más antiguo es el de yema de huevo, de él derivan los otros. En primera instancia el temple necesita un soporte duro –madera– con una base de preparación de carbonato de calcio (blanco de España), cola y agua, aplicados sobre un entelado de lino. El temple no se aplica mezclado, sino en capas finas

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 40

⁴⁸² *Ibidem*, p. 83

⁴⁸³ Elisa Vargas Lugo, *et.al.*, Juan Correa, su vida y su obra, catálogo, t II, segunda parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 409

y planas, que al secarse dan como resultado una superficie lisa, de apariencia de esmalte. Se caracteriza por su transparencia. Las pinceladas se aplican desde el color puro para las sombras hasta el blanco para los brillos. Como el temple seca tan aprisa quedan siempre visibles pequeñas pinceladas que van en una misma dirección. Precisamente como seca de inmediato, el temple provoca la falta de integración pictórica; esto es, que cada figura da la sensación de estar separada del fondo, como si estuviera recortada y pegada. El cuadro presenta un acabado mate, opaco o ligeramente satinado, pero no brillante como el óleo. La pintura seca no se oscurece ni pone amarilla con el tiempo. Es una técnica especialmente adecuada para estilos lineales, ya que no admite empastes porque se craquelan. Empero, al temple se le puede dar un acabado con óleo; de ahí que se hable de una técnica mixta.⁴⁸⁴

En el óleo el pigmento se diluye en aceite de linaza básicamente, aunque también se usaron el de nuez y el de chía. El óleo no necesita de un soporte duro, sino más bien de uno flexible (lino o cáñamo). La imprimatura o base de preparación se hacía por lo general con rojo óxido de hierro aglutinado con cola y blanco de España. Su objetivo era dar un fondo liso y cromático a la capa pictórica. Esta se cubría con barniz de resinas naturales, como resina damar, extraída de los pinos. A diferencia del temple, las pinceladas van de las más claras a las más oscuras. El óleo tarda mucho en secar, en la superficie de la pintura no se aprecian las pinceladas, por ello son característicos los fundidos de sus tonos y la integración pictórica; es decir, la sensación de que las figuras están unidas con el fondo, lo que da un aspecto más realista que los cuadros al temple. El óleo se sirve de los empastes, que son gruesas capas de pintura en las que se evidencia la huella del pincel. En el óleo los blancos se ennegrecen como plata sucia, pero si se amarillean es por la acción de barniz que se oxida. Cuando los blancos permanecen blancos es que el pintor usó un “pútrido”.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Ralph Mayer, *op.cit.*, pp. 199-205; Waldemar Januszczac, *Técnicas de los grandes pintores*, trad., Juan Manuel Ibeas, Madrid, Hermann Blume, 1981, pp. 14-17; Luis Nishizawa, *op.cit.*; y, comunicación verbal con la pintora Gabriela Terán.

⁴⁸⁵ *Ibidem*

El pútrido es la mezcla de albayalde, yema de huevo y aceite de linaza. De hecho es un temple que se usa desde el siglo XV y que cuando se utiliza en óleos da como resultado una técnica mixta. Se denomina así por la acción de la yema de huevo al pudrirse. La cualidad del pútrido es la transparencia y la luminosidad. Con él, el blanco persiste, se logra brillo y que salga el color local de cada figura que se pinta. El pútrido, desde luego, se emplea en los temples.⁴⁸⁶

La técnica mixta se usaba ya en la Italia del siglo XV. Según Januszczak, Piero della Francesca, al igual que muchos de sus contemporáneos, combinaban ambos medios en un solo cuadro; empero, usaban con mayor frecuencia el óleo sobre temple⁴⁸⁷

Dadas las definiciones de términos que yo empleo en mi trabajo, quiero mencionar que el estudio de las tablas de Tamazulapan aparece en primer término porque son las que mejor se analizaron debido a la consolidación que se practicó en ellas. Esto no pudo hacerse con las de Yanhuatlán ni Coixtlahuaca, en cuyos estudios sólo hipotéticamente aparecen mencionados los posibles colores, tonos y pigmentos usados por él o los artistas, salvo en las tablas de los bancos, que por estar más bajas se observaron con mayor detenimiento. Hay que agregar, no obstante, que los repintes y aplicación de barnices en otras épocas posteriores a la ejecución de las tablas pudieron alterar los juicios cromáticos que, repito, son hipotéticos.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Waldemar Januszczak, *op.cit.*, pp. 18-21, Luis Nishizawa, *op.cit.*; y, comunicación verbal con la pintora Gabriela Terán

⁴⁸⁷ Waldemar Januszczak, *op.cit.*, pp. 22-25

⁴⁸⁸ Las tablas de Tamazulapan, Yanhuatlán y Coixtlahuaca usaron básicamente de la técnica del temple y éste, en teoría, no se barniza. Comunicación verbal con la restauradora Liliana Giorguli Chávez

CAPÍTULO CUATRO

LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE TAMAZULAPAN⁴⁸⁹

Según se ha leído en el apartado sobre historiografía de Andrés de Concha, el doctor Francisco de la Maza opinaba que el retablo mayor de Tamazulapan “es un interesante ejemplo de confusión”⁴⁹⁰ por la reutilización de elementos del siglo XVI y XVIII y por carecer de un programa iconográfico. Así también, el crítico fue el primero en indicar que las cuatro tablas del siglo XVI son de Andrés de Concha, opinión que repitió Enrique Marco Dorta en el año de 1970 y que más tarde, en el de 1979, hizo suya Guillermo Tovar de Teresa con base en una averiguación sobre un retablo para la iglesia de ese pueblo que el artista realizaría en el año de 1587. Las cuatro tablas que se supone son de ese retablo le parecieron de “menor categoría” comparadas con las de Yanhuitlán y Coixtlahuaca.⁴⁹¹ Un año antes, en 1978, María de los Angeles Romero Frizzi dio a conocer un contrato entre Andrés de Concha y los caciques del pueblo de Tamazulapan para la construcción del retablo mayor, que se concluiría en 1587.⁴⁹²

Con los documentos de Tovar de Teresa y Romero Frizzi parece que no hay ninguna duda sobre la autoría del retablo mayor del siglo XVI de Tamazulapan. Sin embargo, el mueble que hoy vemos no es el del siglo XVI sino uno hecho con pedacería de diferentes siglos, que aloja cuatro tablas, sin firma, que bien pudieran pertenecer al retablo mencionado en los documentos. De hecho, como se verá más adelante, las medidas de las tablas coinciden con las que menciona el contrato, por lo cual no dudo que su autor es efectivamente Andrés de Concha y que por ello en esas pinturas se observa el estilo del artista.

⁴⁸⁹ Para entender lo que yo considero manierismo véase en el capítulo seis *Las pinturas de la Mixteca Alta en el contexto del manierismo*

⁴⁹⁰ Véase *Historiografía de Andrés de Concha*, Francisco de la Maza (1950) o Los retablos dorados de Nueva España, p. 32

⁴⁹¹ Ibidem, Guillermo Tovar de Teresa (1979)

1. Descripción general del retablo

El retablo mayor de Tamazulapan está sobre un sotabanco. Tiene doble banco, cuatro cuerpos y el remate, así como cuatro calles con pinturas y dos entrecalles con esculturas (Fig. TAM1). La calle central tiene elementos de diferentes siglos y modificaciones estructurales que visualmente alteran su equilibrio. La planta es en forma de biombo. Debajo de las calles laterales e invadiendo el primer banco hay dos puertas mixtilíneas con roleos y guardamalletas aparentemente del siglo XVIII. Los dos primeros registros usan salomónicas. Las inferiores se apoyan en cuatro ángeles atlantes, que desde el banco simulan sostenerlas. En el segundo cuerpo, al centro, hay un nicho de este siglo que aloja a la patrona del templo. El tercer cuerpo también utiliza salomónicas, salvo en los extremos donde se observan pilastras revestidas al parecer de otro retablo. En la calle central se vuelve a advertir la alteración estructural que incluso invade el siguiente nivel. Aquí hay dos águilas bicéfalas en relieve que pudieron ser de otro retablo porque no encajan ni estructural ni visualmente. Dichas águilas flanquean el pequeño lienzo con el tema de El nacimiento de Jesús.

El cuerpo superior, en vez de salomónicas, tiene pilastras revestidas con capitel corintio, iguales a las de los lados del registro de abajo y que desde luego pudieron ser de un retablo anterior por la diferencia de la talla y el dorado. Por último, en el remate hay tres frontones polilobulados que guardan medallones de cerca de 60 cm de diámetro.

Si bien en la estructura del retablo, conforme se ve, hay elementos arquitectónicos aparentemente de los siglos XVI (águilas bicéfalas que nos remitirán al gobierno de los Austria), XVII y XVIII (pilastras revestidas y columnas salomónicas) y XX (nicho central del segundo cuerpo que guarda la imagen de la patrona), en la imaginería que aloja también existe un completo desorden cronológico e iconográfico, lo cual no permite una lectura lógica.

Las imágenes más antiguas son las tablas atribuidas a Andrés de Concha. La anunciación (Fig. TAM1.P1) está colocada en el tercer cuerpo, en la calle lateral

izquierda Abajo, en esa misma calle pero en el segundo nivel La adoración de los pastores (Fig. TAM1.P2). Nuevamente en el tercer registro, mas ahora en la calle lateral derecha, se ve La circuncisión (Fig. TAM1.P3) y en el registro inferior, La adoración de los magos (Fig. TAM1.P3).

Otra serie de pinturas que parecen de fines del siglo XVII son los óleos sobre lino firmados por F. Castro, pintor del que a la fecha no hay datos,⁴⁹³ pero que en cada representación muestra dos escenas de la vida de Jesús: una de su infancia y otra de su Pasión. Estas imágenes también se hallan acomodadas de forma arbitraria. Así, en el primer cuerpo, en la calle que está pegada a la izquierda de la central, se observa el instante en el cual María y José se dirigen a Belén y piden posada. En el segundo plano aparece el niño Jesús rodeado de soldados en el momento de su aprehensión (Fig. TAM1.P5).

La secuencia iconográfica continúa en la calle central del tercer cuerpo, precisamente en la pequeña imagen (70 cm x 50 cm) flanqueada por las águilas bicéfalas. En ella se ve El nacimiento de Jesús y su crucifixión, pues el niño, en el mismo pesebre, está clavado a la cruz y coronado de espinas.

La circuncisión está representada junto con el momento en el cual Jesús recibió los azotes. El lienzo se localiza sobre el de los peregrinos que se dirigen a Belén (Fig. TAM1.P7). La adoración de los reyes está unida a la coronación de espinas (Fig. TAM1.P8) y se halla en el segundo registro, a la derecha de la imagen central. La huida a Egipto se relaciona con el camino al calvario, pues el niño carga la cruz (Fig. TAM1.P9). Esta escena permanece sobre La circuncisión. La presentación de Jesús en el templo se liga con el instante en el que se introdujo la lanza en el costado de Cristo para darle muerte, y se contempla en el primer cuerpo, a la derecha de la calle central (Fig. TAM1.P10). Por último, Jesús entre los doctores se vincula con la sepultura, toda vez que el niño está tendido sobre la sábana santa (Fig. TAM1.P11).

⁴⁹³ Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, p. 120, menciona que en la sacristía del templo de La Soledad existen dos grandes telas firmadas por Castro, pero que revelan influencia de Miguel Cabrera. Debe tratarse de otro Castro porque el de Tamazulapan revela técnica y factura más temprana que la de Cabrera

De la misma época, o sea a fines del siglo XVII, es el lienzo con el tema de Juan Diego ante el obispo Zumárraga y el milagro de la tilma con la impresión de la Virgen de Guadalupe (Fig. TAM1 P12). Dicha imagen está en la calle central del tercer registro. Sobre ella, en el cuarto nivel, donde hoy se reconoce la estatua de san Miguel Arcángel, debió exponerse La aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, que ahora se admira en una sala anexa al templo (Fig. TAM1 P13). Esta última escena sí está firmada por el pintor poblano Antonio de Santander, activo en el último tercio del siglo XVII,⁴⁹⁴ y por la factura análoga y el tema, la imagen del retablo podría atribuírsele también.

Las pinturas del cuarto cuerpo y del remate, por sus características formales y cromáticas, parecen del siglo XVIII.⁴⁹⁵ Las de los extremos son óleos sobre lino, miden 110 x 150 cm y representan a Santa Bárbara y Santa Rosalía. La primera se identifica por la torre que se advierte a sus espaldas. La otra, por una leyenda que hay entre ella y un crucifijo, y que dice: “M-aire en mí Rosalía” Las dos imágenes que flanquean la calle central son de diferente factura, pero ambas con el tema de la Inmaculada Concepción. En el remate, en los medallones, están los bustos de el Padre Eterno al centro, María a la izquierda y José a la derecha.

También del siglo XVIII parecen ser las esculturas del primer cuerpo. San Pedro (Fig. TAM1.E1) y san Pablo (Fig. TAM1.E2) en las calles laterales, y san Joaquín (Fig. TAM1.E3) y santa Ana (Fig. TAM1.E4) en las entrecalles.⁴⁹⁶ El Señor del Desmayo que está en la calle central, entre los bancos, es una escultura policromada de Cristo, con ojos de vidrio, pestañas y peluca de pelo natural. Se ve a través de una vitrina y parece que el sitio que ocupa en el retablo no es el fijo, toda vez que sale en las procesiones de Semana Santa.

Las esculturas de los tres cuerpos superiores están vestidas con túnicas de tela encolada y representan a los siete arcángeles, cuyos nombres se leen en los cinturones.

⁴⁹⁴ Manuel Toussaint, Pintura colonial en México..., p. 122

⁴⁹⁵ Para las características de la pintura colonial del siglo XVIII, véase en este mismo trabajo el análisis de la pintura de Jean-François Régis del retablo mayor de Yanhuatlán.

⁴⁹⁶ Para distinguir las particularidades de la escultura mexicana del siglo XVIII, véase en este mismo trabajo: Las esculturas de Coixtlahuaca.

Según el Dictamen de restauración..., son del siglo XIX, con excepción del san Miguel, que ya es de la presente centuria y miden 150 x 90 cm.⁴⁹⁷ En el último cuerpo, al centro, se localiza san Miguel, a la izquierda, san Rafael, y, a la derecha, san Gabriel. En el tercer nivel, de izquierda a derecha, se encuentran Uriel y Salatiel. En el mismo orden pero en el segundo registro, Jehudiel y Baraquiel (Fig. TAM1.E5).

La imagen de la Virgen de la Natividad, titular del retablo y de la parroquia, es de vestir, facturada en el presente siglo al igual que el crucifijo de la calle central del primer registro

En el segundo nivel del banco hay doce recuadros que posiblemente tuvieron las imágenes de los apóstoles, mas ahora hay tres cromolitografías contemporáneas y cuatro pinturas sobre lámina; éstas últimas quizá del siglo XVIII. En las cromolitografías se ve el busto de una Virgen de los Dolores entre azucenas (Fig. TAM1.P14); otra Dolorosa, pero sin flores, está debajo de la escultura de san Joaquín; y, el niño Jesús con la cruz a cuestas se halla bajo la estatua de san Pablo.

En las pinturas sobre lámina se identifican las efigies de santo Tomás de Aquino, (Fig. TAM1.P15) que hace pareja con la cromolitografía de la Virgen de los Dolores entre azucenas, mientras san Gregorio Magno y san Agustín flanquean al Señor del Desmayo. Finalmente el rostro de un franciscano con capa roja y cuidadosamente afeitado, que quizá representa a san Buenaventura,⁴⁹⁸ hace pareja con la cromolitografía del niño Jesús con la cruz a cuestas

Como se ve, la lectura simbólica del retablo es totalmente caótica. Según el Dictamen de restauración . . , esto se debe a que “fue desarmado total o parcialmente, según lo demuestran las marcas de pintura con números para no perder las piezas.” La intervención fue realizada en el siglo XIX, en que se modificaron la calle central y los

⁴⁹⁷ Susana Miranda Ham, et. al., Dictamen de restauración del retablo principal de la parroquia de Santa María de la Natividad localizada en Tamazulapan, Oaxaca, México, INAH/Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, 1996, (s.n.p.)

⁴⁹⁸ George Ferguson, Signos y símbolos en el arte cristiano, Buenos Aires, Emecé Editores, 1955, p. 157, San Buenaventura viste el hábito franciscano con capa roja de cardenal, y siempre se halla afeitado.

cuerpos superiores.⁴⁹⁹ Por desgracia los restauradores no dan la fuente en la cual se informaron de la época en que el retablo se rehizo con pedacería o piezas sueltas de otros altares, pinturas y esculturas de los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y hasta del XX.

Pese a que el retablo principal de Tamazulapan reutiliza elementos de otros altares, lo cierto es que aloja las cuatro tablas atribuidas a Andrés de Concha que a continuación se analizan.

2. Las tablas del siglo XVI

Las tablas, ahora colocadas en las calles laterales del segundo y tercero cuerpos del retablo mayor del templo de la Natividad de Tamazulapan, seguramente pertenecieron a otro retablo del siglo XVI que, el 16 de mayo de 1586, Andrés de Concha contrató con fray Pascual de la Anunciación, vicario del templo y convento de ese sitio, así como con los “indios principales” del pueblo (Fernando de Andrada, gobernador, Juan López y Diego Villegas, alcaldes, Don...de Mendoza, Antón López, Gaspar de Loyando, regidores y Andrés de Zárate, alguacil mayor).⁵⁰⁰

Según el contrato, el retablo mayor de Tamazulapan contaría con diez pinturas que estarían colocadas de la siguiente manera:

“...en la calle den medio dos tableros y a de tener de alto cada uno seis pies y de ancho an de tener a cinco pies [174 x 135 cm ⁵⁰¹]

“Y mas a de tener este retablo quatro tableros dos en cada lado de a seis pies de alto y de ancho an de tener a quatro pies [174 x 116 cm]

“Y mas a de tener este retablo dos tableros a los lados altos y an de ser...[borroso] y de alto a de tener cada uno a cinco pies y medio sin el remate y de ancho an de tener a quatro pies menos un quarto de pie [150 x 109 cm] y en los dos

⁴⁹⁹ Susana Miranda Ham, *et. al.*, Dictamen de restauración...

⁵⁰⁰ Ma. de los Angeles Romero Frizzi, "Más ha de tener este retablo. ." Archivo del Juzgado de Teposcolula, leg.3, exp. 15. Microfilm CRO, Serie Teposcolula, doc núm 9.

⁵⁰¹ La conversión aproximada se realiza considerando que el pie equivale a 29 cm

requadramientos de abajo an de ir los doze apostoles por manera que todos diez tableros an de ser de pintura al olio y con colores finos de Castilla y a de ser la pintura en tabla y todas las demas colunas, vancos, frisos, cornisas, alquitrabes, resaltos, a de yr labrado de talla y molduras conforme en la traça] esta dibujado conforme a buena obra todo dorado y ...[borroso] con oro fino, colores finos de Castilla conforme a buena obra de oficiales delante y a contento del padre vicario...»⁵⁰²

El retablo tuvo un costo de “dos mil pesos de oro común de ocho reales cada un peso” y debió concluirse “el día de la Resurrección primera venidera del año de ochenta y siete”.⁵⁰³

Desgraciadamente el dibujo de la traza del retablo no se conoce y de las diez pinturas programadas parece que sólo perduran cuatro tablas de madera de sabino. Estas pueden ser los “quatro tableros” que estaban “dos en cada lado” del retablo, puesto que sus medidas son más o menos coincidentes,⁵⁰⁴ y que por ello a lo largo de mi trabajo adjudicaré a Andrés de Concha

Cada una de las cuatro pinturas que subsisten está formada por tres tablones que en la parte de atrás quedan unidos por tres travesaños ensamblados a cola de milano. La técnica que revelan no es sólo óleo, como pide el contrato, sino mixta: óleo sobre temple, encima de una base de preparación blanca compuesta de carbonato de calcio, óxido de hierro, negro de humo y cola. Esta imprimatura se halla sobre un entelado que es más visible en las uniones de los tablones. En mayo de 1991 un grupo de restauradores⁵⁰⁵ se encargó de consolidar las obras que presentaban un lamentable

⁵⁰² Vid supra nota 500

⁵⁰³ Ibidem

⁵⁰⁴ 6 pies de alto x 4 pies de ancho = 174 x 116 cm que coinciden más o menos con las medidas de los cuadros que conocemos: La anunciación (170 x 120 cm); La adoración de los pastores (167 x 124 cm); La circuncisión (169 x 120 cm); y, La adoración de los magos (167 x 118 cm)

⁵⁰⁵ Después de escribir un estudio sobre el porqué era necesario restaurar las tablas de Tamazulapan, pude conseguir que éstas se consolidaran. La intervención se llevó a cabo bajo la supervisión del restaurador Roberto Alarcón y la valiosa cooperación de las señoras Beatriz Sánchez Navaro de Pintado, Ana Joaquina Montalvo, Cristina Pilgram, Ma. Elena

estado de deterioro. gravísimos faltantes en la capa pictórica, rotura y desprendimientos aun en la base de preparación, craqueladuras, manchas de cera y rayones practicados con algún objeto punzante. Gracias a dicha intervención se detuvo temporalmente el deterioro, se supo la técnica pictórica y pudieron verse de cerca los posibles colores empleados por el pintor. Para que no quedaran grandes vacíos por la ausencia de la capa pictórica se recurrió a llenar los faltantes con la técnica del rigatino. Actualmente las tablas pueden ser mejor apreciadas.

Las escenas que se representan en las tablas, como ya se dijo, aluden a La anunciación, La adoración de los pastores, La circuncisión y La adoración de los reyes, que en el actual retablo están mal reacomodadas, pues se leen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (Fig. TAM1). Es decir, del tercer cuerpo de la calle lateral izquierda (La anunciación) al segundo nivel de la misma calle (La adoración de los pastores), y luego del tercer registro de la calle lateral derecha (La circuncisión) a la imagen que está precisamente abajo, en el segundo cuerpo (La adoración de los reyes). Las pinturas, desde la misma época colonial, muestran rudos repintes, cortaduras y rehundimientos que son más notorios en los mantos de la Virgen, hecho que se detallará adelante.

a) La anunciación (170 x 120 cm)

En La anunciación (Fig. TAM1.P1), que tiene como fuente literaria el Evangelio de san Lucas (1: 26-38), María se presenta joven, de tez blanca, con los ojos entrecerrados y la nariz y la boca pequeñas. Se ve semiarrodillada ante un reclinatorio y en posición de girar el cuerpo hacia el arcángel que la ha distraído de su lectura, pero con quien parece entablar un diálogo. Está ataviada con una túnica de color rojo, logrado quizá de la mezcla de siena tostada, ocre amarillo y blanco de plomo cuyas luces son muy descuidadas a la altura del pecho. En la cintura lleva una faja de tono ocre amarillo y en la cabeza una cofia blanca. El manto que la cubre, completamente destruido por una gubia y rehundido por los mismos cortes —al igual que en las otras tres tablas—, se

halla repintado tal vez con azul de Prusia y blanco de plomo dado que en las partes donde se aplicó el azul sin blanco se ve pardo, tal y como sucede en las tablas dieciochescas donde se usó el pigmento denominado azul de Prusia.⁵⁰⁶ Las toscas pinceladas provocan una sensación de desaliño.

San Gabriel, de hinojos, con las alas aún desplegadas y el rubio cabello rizado como flotando en el viento, semeja que acaba de descender de los cielos. Está representado de perfil, con la diestra sostiene un vástago con una filacteria que dice “*ave gratia*” y en la izquierda un largo paño blanco. Su bien estudiada anatomía ostenta un faldellín de color verde, conseguido posiblemente de la mezcla de azul ultramar, ocre amarillo y sombra natural, con luces en blanco de plomo. La túnica corta le deja libres los brazos a manera de *palla griega*. Esta, al igual que los coturnos, son de tono amarillo nápoles —producido tal vez con el albayaide (blanco de plomo) tostado—, mismo que se repite en los cabellos, donde se mezcla con ocre y siena. Las alas, al parecer de águila, están delineadas con sombra natural y ocre amarillo, mientras que las plumas, de pincelada delgada y corta, muestran varias tonalidades de grises y pardos.

Atrás de María hay un dosel y un cortinaje de color verde⁵⁰⁷ con luces ocre amarillo, ribeteado con galones del mismo color. El primero se abre a la mitad para descubrir un paño gris de brillos metálicos pintados con pútrido, mientras que en el ángulo del otro se halla el reclinatorio que, de lado, presenta un roleo que termina en una pata con garras. Este se recrea con siena y sombra naturales, así como con ocre amarillo.

El piso es de tonalidades pardas que se oscurecen conforme se logra la sensación de profundidad. Así se ve en el vacío que hay entre el reclinatorio y el vestido de la protagonista, y que sirve para modelar el volumen del florero con azucenas alusivas a la pureza virginal.

La escena transcurre dentro de una construcción clásica, según dejan ver dos pedestales y el primer tercio de un fuste liso de aparente mármol veteados en diversos

⁵⁰⁶ Comunicación verbal con la restauradora Liliana Giorguli Chávez

⁵⁰⁷ Sólo una vez se indica la posible preparación de cada uno de los colores que maneja el pintor.

tonos de gris, blanco, ocre amarillo y azul ultramar. El fuste se halla semicubierto por una densa y gris nube compuesta de volutas de varios tamaños que al centro se aclaran para ceder el paso a la paloma del Espíritu Santo y a un rayo de luz que se dirige a María.

Al fondo, en el vano que hay entre el personaje alado, las columnas y la nube se advierte un paisaje montañoso en tonalidades de azul ultramar y pinceladas blancas, grises y ocre amarillo.

Los contornos de todas las figuras que aparecen en la tabla están definidos con una línea oscura que desde luego señalan principios plástico lineales. Del mismo modo, las carnaciones están logradas al parecer con siena tostada, ocre amarillo y blanco de plomo.

Es interesante advertir la triangulación compositiva de las tonalidades grises, distribuidas de las alas del ángel a la nube, basamentos y paño del interior del dosel.

La iluminación del cuadro proviene del ángulo superior izquierdo.

La escena, tomada de la historia sagrada, es interpretada por un artista inmiscuido en el ambiente del renacimiento italiano, como puede advertirse en la clásica habitación, seguramente muy lejana de la de Nazaret, donde Gabriel se aparece a María. Comparten este clasicismo los rostros idealizados de los personajes, el vestuario del arcángel y su bien estudiada anatomía, así como el roleo que finaliza en una garra muy semejante a la que se ve en el dibujo de la chimenea que aparece en la foja XXXVIII del Cuarto libro de Arquitectura de Sebastián Serlio. (Fig. PIN12)

Responde también al clasicismo italiano la forma de representar el saludo angélico. En él, Gabriel se arrodilla ante María porque tiene el honor de llevarle la buena nueva. “Dios te salve, llena de gracia; el Señor es contigo” (Lucas, 1: 28) y la Virgen, después de voltear sorprendida, parece entablar un diálogo y preguntar: “¿Cómo ha de ser esto?, pues yo no conozco varón” (Lucas, 1: 34). En efecto, Michel Baxandall⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Michel Baxandall, Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 66-78

indica que los pintores italianos del siglo XV tenían presente los sermones que los sacerdotes decían durante todo el año litúrgico. Así por ejemplo, fra Roberto Caracciolo da Lecce en uno de ellos comentaba que La anunciación distinguía tres misterios. la misión angélica, el saludo angélico y el coloquio angélico, de los cuales los dos últimos fueron los más interpretados por los artistas. El saludo angélico implicaba honor, por ello el ángel se arrodillaba, pero también incluía “exención de los dolores del parto, el don de la gracia, la unión de Dios y la beatitud única de María, a la vez Virgen y Madre”⁵⁰⁹

El coloquio angélico, tercer misterio de La anunciación –según Baxandall– reunía cinco actitudes de María por la visita del arcángel: inquietud, reflexión, interrogación, sumisión y mérito. En la primera, ella se mostraba asombrada ante el saludo de Gabriel; en la siguiente, reflexionaba sobre su futuro papel de madre de Jesús; en la tercera, interrogaba sobre la forma en que ocurriría el milagro; en la otra se sometía a los designios celestiales; y, por último, manifestaba el mérito de ser la madre de Cristo.

Así como el honor del ángel se mostraba pintándolo de hinojos, la inquietud de la Virgen se indicaba señalando cierto desequilibrio en su figura; la reflexión, colocando su mano a la altura del pecho; la interrogación, adelantando un brazo hacia el mensajero de Dios; en la sumisión María se arrodillaba; y, finalmente, aparecía sola cuando se había manifestado su mérito. De ahí que en La anunciación de Tamazulapan se revele el honor del arcángel y la interrogación de María, momentos ambos del mismo episodio.

Otra característica clasicista es que el arcángel se exhibe de perfil, como en las anunciaciones italianas del siglo XV (Vid. Fra Angelico, Filippo Lippi, Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli). Por el contrario, el florero, que en las composiciones renacentistas aparece entre Gabriel y María, ahora se halla más cercano de la Virgen, entre ésta y el reclinatorio.

El dosel, por otro lado, expresa la intimidad de María y recuerda que durante la Edad Media la falta de espacio obligaba a cada uno de los miembros de una familia a

⁵⁰⁹ ibidem, p 71

aislarse de los demás a través de dicho elemento. Asimismo el dosel es una colgadura que precede al altar,⁶¹⁰ de modo que puede también relacionarse con la santidad de María.

b) La adoración de los pastores (167 x 124 cm)

La escena de La adoración de los pastores (Fig. TAM1 P2) recrea el pasaje de san Lucas (2: 7-20). Presenta al niño Jesús desnudo y rollizo, sobre un lienzo blanco, cruzando los bracitos y entornando la mirada. Su madre, arrodillada y en actitud de orar, inclina el rostro hacia él. Ella viste griñón⁶¹¹ blanco, túnica sombra tostada con luces blancas de la que sobresalen las mangas del ropaje interior, y un manto recortado y repintado al óleo tan brutalmente como en las otras tablas. Aquí destaca el bello e idealizado rostro de María, sus manos finamente modeladas, así como la túnica que deja imaginar el volumen del brazo y del pecho. No obstante, la Virgen es desproporcionada con respecto a san José, que está a su lado, pues ella se ve de hinojos, el santo de pie, y ambos parecen casi de la misma estatura.

A espaldas de la Virgen aparece san José, representado como un anciano barbado, con los ojos entrecerrados y girando la cabeza hacia el niño, mientras su cuerpo se halla de frente, descalzo y apoyado en un bastón. Su atuendo consiste en camisa y calzón blancos, túnica sombra natural y manto terciado ocre amatillo. Los repintes de esta figura aparecen sobre todo en el rostro, en la túnica y en las manos, donde se observan pinceladas sueltas al óleo. Las manos no llegan a una solución correcta, como la que sí presentan los pies, piernas y manto.

Frente a María, un pastor de hinojos junta las manos en ademán de reverencia. Se encuentra representado de perfil, en el pie visible luce sandalia y lleva calzón blanco, calzas y ropilla de tonos sombra natural y tal vez azul de Prusia, jubón que mezcla siena tostada y ocre amarillo, y un capotillo blanco que se alcanza a ver sobre su hombro derecho. Todo su vestuario está visiblemente repintado al óleo con excepción del doblez

⁶¹⁰ George Ferguson, op. cit., p. 244

⁶¹¹ Íbidem, p. 232, griñón es el lienzo que cubre la cabeza, el cuello y las mejillas de las monjas

o brahón de las calzas. Este pastor parece tener como fuente al que se halla en el primer plano del grabado de La adoración de los pastores de Martín de Vos y S. Sadeler del año de 1580⁵¹²

Tras el personaje arrodillado hay una pareja de pastores que llega a adorar al recién nacido. El hombre, mediante un elegante movimiento en “s” que inicia en la mano izquierda y concluye en la derecha, se inclina y levanta el sombrero para saludar a Jesús. Lleva los pies desnudos, calzas ocre amarillo, camisa blanca, jubón de color verde con luces ocre amarillo y ropilla de tonos siena tostada con ocre y brillos en blanco de plomo. Porta bastón y cruza su torso una correa ocre amarillo. Esta figura no presenta ningún repinte a la vista, al igual que la de la pastora, quien en actitud de saludo, se inclina y posa una mano en el pecho. Usa cofia de tono ocre amarillo, falda siena tostada, túnica azul ultramar y mandil blanco. Las manos de esta mujer, muy bien logradas sobre todo en la izquierda, presentan cierta analogía con las de san José del mismo cuadro, que ahora están muy repintadas. Esta pareja de pastores también recuerda la del grabado arriba referido de Martín de Vos y S. Sadeler del año de 1580.

El suelo está pintado con diversas tierras en cuyo ángulo inferior izquierdo crece un matorral.

María y José en lugar de encontrarse en un establo se hallan dentro de unas ruinas formadas por contrafuertes de sillares de tonalidades grises y pardas, donde se abre un vano que deja entrever un paisaje de montañas en tonos ocre amarillo y sombra natural, así como un cielo azul ultramar. Las montañas son de sombra natural al óleo (Fig TAM1.P2 det).

Es posible que el artista no pintara la escena de la adoración de los pastores en un establo porque tuviera presente la teoría del decorum de Leonardo da Vinci. Según ésta, un personaje debe ser representado conforme a su jerarquía social y en el ambiente que le es propio.⁵¹³ Así las cosas, un establo no es digno de un rey y mucho menos si éste es

⁵¹² Véase dicho grabado en Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, p. 167

⁵¹³ Anthony Blunt, op.cit., pp.48-49.

Dios. De ahí que La adoración de los magos de da Vinci (Galleria degli Uffizi, Florencia) no se presente en un establo sino a la intemperie y con lejanas ruinas en el ángulo superior izquierdo, ruinas que también muestran dos de las tablas de Tamazulapan: La adoración de los pastores que aquí se analiza y La adoración de los reyes que se estudia más adelante. Sin embargo las ruinas clásicas también aparecen en el grabado de Martín de Vos y S. Sadeler del año de 1580; grabado que tal vez también sirvió de fuente a las pinturas del mismo tema de los retablos principales de Yanhuítlán y Coixtlahuaca.

Atrás de los pastores hay otro paisaje con colinas pintadas al óleo y mogotes representativos del invierno, estación en que los campesinos acomodan la paja después de trillarla. En uno de estos montículos descansa un individuo desnudo y moreno, cuya carnación da la apariencia de estar lograda con siena natural y ocre amarillo. Este personaje parece retomar o tener como fuente figurativa el clásico Tondo Doni de Miguel Ángel (Galleria degli Uffizi, Florencia). En el tondo un grupo de hermafroditas desnudos se representan en el paisaje del fondo, tal y como sucede con la figura desnuda de esta tabla de Tamazulapan

El cielo parece ser de tono azul ultramar, mientras que en la cima de los cerros hay una nube formada por volutas pintadas con blanco de plomo con algunos toques de amarillo nápoles, azul ultramar y siena tostada para dar volumen. Al centro, un ángel escorzado muestra una filacteria sin inscripción pero que debería decir: “Gloria a Dios en lo más alto de los cielos, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad” (Lucas, 2: 14). Este ángel, al mismo tiempo, parece despertar al pastor desnudo que yace recargado en el mogote para indicarle que vaya a adorar a Cristo.

En este cuadro, en el paño en que yace el niño Jesús, precisamente abajo de su pierna izquierda, se leen dos inscripciones con la misma letra. Una dice: “Aquí estuvieron los Sr Xatavo de la Virgen della Anncion Gil de Toxcall 1772 años”, y, la otra agrega: “Aquí escribió Xacobo dela Zircila”. No obstante el lienzo y el niño no presentan repintes a primera vista.

c) La circuncisión (169 x 120 cm)

En la tabla de La circuncisión (Fig. TAMI P3) se interpreta el momento en el cual Jesús recibe su nombre y es circuncidado después de ocho días de nacido, según el Evangelio de san Lucas (2: 21). En la obra el niño Jesús aparece rubio, desnudo, gordezuelo, con el rostro ladeado, la mirada hacia arriba, los brazos y piernas extendidos, y mostrando una de las plantas del pie al espectador. Un sacerdote judío lo abraza en tanto el cirujano lo prende del prepucio y toma el bisturí en ademán de comenzar la operación. Para ejecutarla es asistido por un hombre medio arrodillado que sostiene un bracero con los instrumentos quirúrgicos. Atrás de la escena María y José observan la ceremonia.

El anciano rabino, barbado y de bien trazado perfil, viste túnica blanca salpicada de ojos que aluden al versículo bíblico que dice. “Los ojos del Señor están custodiando a los sabios...” (Proverbios, 22: 12); mejil de color verde —quizá logrado con sombra natural y ocre amarillo— con destellos de blanco de plomo del que pende un fleco ocre amarillo. Este ostenta también pequeñas campanillas que según la liturgia hebrea servían “para que [el rabino] pudiera ser oído en el tabernáculo”⁵¹⁴. El traje del sacerdote se complementa con el efod, que más parece jubón, de tono amarillo nápoles, atado con un cinturón blanco. Dicho cinto daba varias vueltas alrededor del cuerpo y las puntas se dejaban caer. En la cabeza lleva un bonete inspirado en los tocados egipcios, aunque semeja una mitra, que los hebreos conocen con el nombre de shtraimbl, el cual tiene una cenefa con la letra griega omega Ω, que simboliza a Dios Hijo,⁵¹⁵ y las hebreas kaf] y samekh □⁵¹⁶ Este vestuario es el que usaban los sacerdotes judíos en el siglo XVI⁵¹⁷

El cirujano porta túnica repintada con ocre amarillo al óleo, manto de color verde, muy cercano al actual verde de ftalocianina, y gorro de tonalidades pardas, al igual que la de su ayudante, sólo que la de éste se halla repintada en siena tostada

⁵¹⁴ Albert Racinet, Historia del vestido, trad. Manuel Franco, Madrid, LIBSA, 1991, pp. 18-19.

⁵¹⁵ George Ferguson, op.cit. p. 222, apud., “Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin..., dice el Señor...” (Apocalipsis: 1,8)

⁵¹⁶ Diccionario enciclopédico Quillet, v. 1, México, Cumbre, 1967, p. 189

⁵¹⁷ Albert Racinet, op.cit., pp 18-19

Asimismo, este último usa sandalias ocre amarillo, calzas sombra natural, jubón siena tostada, ropilla siena con ocre y blanco de plomo, y camisa blanca, como el largo paño que desde su espalda cuelga hasta su mano. Este personaje, también de hermoso perfil, no presenta repintes visibles salvo en la boina y en la parte del cuello del jubón, en que se reintegró el color con rigatino.⁵¹⁸ Denota una bien estudiada anatomía y hermosas manos, como la izquierda del cirujano que contrasta con su diestra, a primera vista repintada y semejante a la siniestra del san José de La adoración de los pastores, obra ya descrita.

María, con el rostro también de perfil, el torso de frente, la bien dibujada diestra a la altura del pecho y sin la mano izquierda que fue cercenada, se ve ataviada con una túnica de tonalidades sombra tostada y brillos blancos, así como larga cofia blanca sin aparentes repintes y manto que cubre su cabeza de azul de Prusia y blanco. Este último marcadamente recortado y repintado al óleo.

San José es un anciano medio calvo y con barba; su figura se agacha y apoya en un bastón. Viste túnica de tono sombra natural y manto amarillo nápoles. La forma de apoyarse en el bastón es muy semejante a la de su homónimo de La sagrada familia (Fig. PIN1), atribuida a Andrés de Concha, de la Pinacoteca Virreinal de San Diego. No presenta ningún repinte a la vista, salvo el rigatino que se practicó últimamente en la frente donde ya no había capa pictórica. Dicha reintegración se hizo en el año de 1991, como se ha dicho.

El piso repintado, como se ve a la primera ojeada, se pintó con diversos pardos. En él descansa una bandeja con los lienzos asépticos y junto se observa un escalón. Sobre éste se apoya una mesa de patas que imitan la textura de la madera con pigmentos ocre amarillo, sombra y siena naturales. La cubre una tela de color carmín con galones ocre amarillo que sirve como paño de altar para realizar la circuncisión. No está repintada a la vista y presenta semejanza con las mesas que se ven en la Santa Cecilia (Fig. PIN3) y La sagrada familia de la Pinacoteca Virreinal.

⁵¹⁸ Conforme se dijo al iniciar este capítulo, la consolidación de estas pinturas se efectuó en mayo de 1991

El templo es una construcción clásica, como dejan ver el pedestal, la basa, el primer tercio del fuste de una columna y el frontón curvo con volutas que se observa sobre el vano adintelado por el que se asoma un paisaje. El fuste, como en la escena de La anunciación de este mismo retablo semeja las vetas del mármol con tonalidades en blanco, gris, sombra natural y toques de ocre amarillo. En la columna se amarra un cortinaje con apariencia de terciopelo de color verde por el frente, carmín en el envés y con galones ocre amarillo, al igual que las luces del anverso. Los pliegues que se forman en la cortina revelan un concienzudo estudio de los paños y no muestran repintes a los ojos.

Por último, a través del vano se percibe un paisaje montañoso pintado con azul ultramar, blanco y siena tostada.

d) La adoración de los reyes (167 x 118 cm)

El momento en el cual, según el Evangelio de san Mateo, unos magos orientales guiados por una estrella arribaron a Belén y “...hallaron al niño con María su madre, y postrados le adoraron, y abiertos sus cofres, le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra” (Mateo, 2: 11) se escenifica en La adoración de los reyes del retablo mayor de Tamazulapan (Fig. TAM1.P4).

En efecto, en la tabla aparece María sentada y con el niño en su regazo, mientras el anciano Baltasar le obsequia con un copón de mirra, “emblema de la muerte a quien sufre”⁵¹⁹. Enseguida está Melchor, barbado, de cabellos oscuros, de mediana edad y portando un recipiente con incienso, ofrenda que se da a los dioses. Atrás se ve al joven Gaspar, de tez oscura, cargando otra vasija, pero esta vez con oro, símbolo de la riqueza de los reyes.⁵²⁰ En un segundo plano, detrás de un pequeño pilar, san José contempla el suceso.

La Virgen, de rostro muy dulce, de delgados labios y cejas, gruesos párpados entrecerrados y nariz recta, luce en la cabeza una larga cofia blanca que toma de una de

⁵¹⁹ George Ferguson, op.cit. p. 105

⁵²⁰ Ibíd.

sus puntas en ademán de descubrirse para mirar al rey mago que está a sus pies. Lleva un ropaje compuesto de túnica de color bermellón mezclado con ocre amarillo y blanco de plomo, y un manto pintado quizá con azul de Prusia; ambos torpemente recortados y repintados al óleo. Su hijo, rubio, rollizo y desnudo —aunque cobijado con los largos lienzos pendientes de la cofia de su madre— levanta un pie y enseña la planta. El niño aparentemente no presenta ningún repinte, ni tampoco el rostro de María, la cofia y la manga derecha de su túnica. Por el contrario, la manga y mano izquierdas parecen no corresponder a la pintura original.

Baltasar, barbado y medio calvo, se halla de hinojos, inclinado hacia el niño y luciendo un perfil clásico. Viste sandalias ocre amarillo, calzón blanco, túnica de tonos ocre amarillo y siena con claroscuro en sombra tostada y blanco, así como manto de color bermellón mezclado con siena natural. El envés es de tono sombra tostada. Cabe decir que el plegado de los paños produce una sensación de blandura y descuido por los repintes al óleo de que fueron objeto. No obstante, el idealizado rostro del mago a simple vista no indica repintes, revela carácter y el dominio de las carnaciones por parte del pintor, que las logra al parecer con sombra tostada, ocre amarillo y blanco de plomo; color este último usado en finas pinceladas que dan la sensación de cabellos y barba encanecidos. También blanco es el paño repintado al óleo que le cubre las manos y del cual parece desenvolverse el copón, pintado con ocre amarillo, siena y sombra naturales, al igual que los de los otros reyes. La oreja del mago no tiene una solución anatómica correcta.

Melchor, de espaldas pero torciendo el cuerpo en forma de “s”, voltea la cabeza que aparece echada hacia atrás y casi de perfil, al tiempo que estira la mano derecha en actitud de descubrir el copón para ofrendarlo al niño. Va ataviado de camisa, túnica, manto terciado y turbante con corona de picos. La camisa es blanca, la túnica ocre amarillo con toques de sombra natural y el manto verde muy oscuro —parecido al actual de ftalocianina— creado quizá con azul ultramar y siena tostada. El turbante y la corona mezclan el ocre amarillo y el blanco. Esta figura denota repintes al óleo en el rostro y la barba.

Gaspar porta un manto de color verde de aspecto muy repintado y embadurnado de ocre amarillo al óleo; turbante de tonos siena tostada y ocre amarillo con destellos blancos; y, corona de picos en ocre amarillo. Este mago voltea en sentido contrario al rey que tiene enfrente y es precisamente en su cabeza donde se inicia una composición en “s” que se dirige a la cabeza de Melchor; corre de su brazo al copón; continúa en la calva de Baltasar, y concluye en el pie de este mago. Esta estructura de cepa manierista recuerda vagamente La Piedad de Miguel Angel de la catedral de Florencia y más cerca parece tener presente el grupo escultórico de El rapto de las sabinas de Giambologna, también en Florencia (Loggia della Signoria).

San José, de perfil semejante al del personaje que asiste al médico en la tabla de La circuncisión del mismo retablo mayor de Tamazulapan y con las facciones de su homónimo de La sagrada familia (Fig. PIN1), sostiene elegantemente un bastón. El santo se halla ataviado con una túnica de tono sombra tostada en la que saltan a la vista los repintes y el rigatino practicado en el año de 1991. El manto es de estudiados pliegues de tonos siena tostada y ocre amarillo con brillos en blanco de plomo.

La adoración de los reyes transcurre en un edificio en ruinas cuyos sillares y vigas, al igual que el piso, están pintados con pardos y grises. Sobre el suelo yace la corona del anciano mago que, en señal de homenaje, se ha despojado de ella.

En el fondo, entre colinas y nubes, brilla la estrella de Belén. De este paisaje es necesario comentar que es totalmente diferente a los de las otras tablas. Aquí las montañas no se pierden entre las tonalidades azules, las nubes son menos densas y no forman volutas. Se halla totalmente pintado al óleo.

3. La posible participación de tres pintores

Andrés de Concha, conforme ya se anotó, contrató el retablo de Tamazulapan en el año de 1586. De éste, en mi opinión, sólo restan las cuatro tablas aludidas. El problema consiste en saber qué fue lo que él pintó, pues como dije, las cuatro obras se hallan sumamente repintadas y sin rastro alguno de la firma del maestro. Considero, no obstante, que en las tablas de Tamazulapan hay formas muy semejantes a las del pintor de Santa Cecilia, El martirio de san Lorenzo y La sagrada familia de la Pinacoteca

Virreinal de San Diego, atribuidas a Andrés de Concha, por lo cual puede tratarse del mismo artista o bien de uno de sus oficiales. La mayor diferencia consiste en que los contornos de las figuras de las tablas de Tamazulapan están definidos con una línea oscura, mientras los de la Pinacoteca no.

Si se comparan los rostros femeninos, podrá percibirse que en La anunciación y La adoración de los reyes de Tamazulapan, el de María es muy dulce; aparece inclinado y de tres cuartos de perfil, con los ojos entrecerrados, gruesos párpados, escasas y delineadas cejas, nariz recta y la boca pequeña, tal y como se ve la Virgen en La sagrada familia y Santa Cecilia. En La anunciación y en La adoración de los reyes de Tamazulapan, María luce en la cabeza una larga cofia blanca y lleva un amplísimo ropaje compuesto de túnica y manto, muy similar al de las vírgenes de las dos obras antedichas de la Pinacoteca Virreinal de San Diego.

La figura del niño Dios luce encantadora en La circuncisión y en La adoración de los reyes. Es rubio, robusto, aparece desnudo y adelanta uno de los piecitos o muestra la planta de uno de ellos de forma muy semejante al del cuadro de Santa Cecilia, al de La sagrada familia o bien al angelillo del rompimiento de gloria de El martirio de san Lorenzo. Este niño acusa una gran semejanza con el que carga san Cristóbal en la tabla de Simón Pereyng del año de 1588 (capilla de La Purísima en la catedral de México).

Asimismo, la postura del arcángel san Gabriel de La anunciación es similar a la que adopta el rey arrodillado ante la Virgen y Jesús de La adoración de los reyes, postura que repiten el san Juan Bautista niño de La sagrada familia y los ángeles que tocan el órgano en la Santa Cecilia. El arcángel de La anunciación de Tamazulapan, de belleza extraordinaria, por su perfil clásico, me parece que tiene claros antecedentes en los perfiles pintados por Sandro Botticelli —La madona del rosal (Museo del Louvre) (Fig. PIN22); el ángel que sostiene el tintero a la Madona del Magnificat (Galleria degli Uffizi) (Fig. PIN23); y, el san Gabriel de La anunciación (Galleria degli Uffizi) (Fig. PIN24), por citar algunos ejemplos—, y aun en el arcángel de la célebre Anunciación de Leonardo da Vinci (Galleria degli Uffizi) (Fig. PIN25).

De los rostros masculinos —con excepción del de san José y del personaje arrodillado de La adoración de los pastores— debo decir que expresan una personalidad

propia, no son convencionales. Los cuerpos ostentan la particularidad de torcerse e inclinarse hacia abajo, para formar contrapposto⁵²¹, como aparecen también los personajes secundarios en El martirio de san Lorenzo y el san José de La sagrada familia de la Pinacoteca Virreinal de San Diego. Aquí mismo se debe mencionar a la pareja de pastores que van a adorar a Jesús, y sobre todo el movimiento en serpentinata del pastor, comparable al del cargador de leña de El martirio de san Lorenzo, aunque este último es mucho más corpulento.

Las densas nubes, como recortadas, compuestas de volutas de La anunciación y La adoración de los pastores son semejantes a las de La sagrada familia, a las de El martirio de san Lorenzo y sobre todo a las de Santa Cecilia. Así también la mesa y paño de altar donde se realiza la circuncisión son comparables a las del lienzo que cubre la mesa de La sagrada familia y Santa Cecilia.

Los paños se acomodan cuidadosamente permitiendo distinguir los cuerpos bajo ellos. Así se notan en el arcángel san Gabriel, en la pareja de pastores, en el cortinaje amarrado a la columna y en los personajes de La circuncisión, al igual que en las figuras celestiales de la Santa Cecilia y la Virgen de La sagrada familia. En estos casos la textura de las telas se logra con largas, finas y redondeadas pinceladas, cuyas luces se marcan con pinceladas más gruesas, angulosas, tanto largas como cortas, pero siempre a base de pútrido

Hay elementos de las tablas de Tamazulapan que no existen en las obras de la Pinacoteca Virreinal, pero que sin embargo dejan ver a un artista conocedor del manierismo italiano. Tales son la arquitectura clásica y los paisajes de los fondos. Estos últimos siempre empastados con óleo, mientras las construcciones están pintadas al temple. Sobre el paisaje del fondo de La adoración de los reyes debo decir que sus nubes y pinceladas son muy rectas, casi sin curvas, a diferencia de las nubes de las otras escenas.

⁵²¹ Movimiento del cuerpo en un sentido y en su contrario. Son torsiones del cuerpo que ganaron también el nombre de figura serpentinata

Otros elementos que aparecen en las tablas de Tamazulapan y no se repiten en las de la Pinacoteca Virreinal son el dosel, el reclinatorio y el florero con azucenas de La anunciación.

No obstante las semejanzas formales de las tablas de Tamazulapan con las de la Pinacoteca Virreinal, se nota que en la factura original de las primeras hubo otra intervención, pues hay formas totalmente diferentes que pudieron ser practicadas por otro artista, quizá oficial de Andrés de Concha.

María de los Angeles Romero Frizzi encontró un documento en el Archivo del Juzgado de Teposcolula,⁵²² en el cual se menciona que Andrés de Concha "...recibió en su servicio el dicho Diego de Montesinos para le enseñar el dicho arte de pintar por el dicho tiempo de cinco años en los cuales le enseñará todo aquello que supiere e Dios le diere a entender hasta le sacar maestro dexaminado en el dicho arte y le a de dar tan solamente la comida..."⁵²³ El muchacho era de Yanhuitlán. Su padre, del mismo nombre, lo llevó a Teposcolula, donde, como se infiere del documento, residía Andrés de Concha, quien lo adiestraría en su arte. El documento se firmó el 31 de diciembre de 1580 ante el escribano público Johan de Medina.

El hecho de que Andrés de Concha haya tenido un discípulo en la Mixteca Alta, como Diego de Montesinos por ejemplo, me hace pensar que el artista pudo ser maestro de muchos otros y que alguno de ellos intervino en las tablas de Tamazulapan. Desafortunadamente no se han localizado más convenios entre Concha y los padres de sus aprendices, pero el documento citado confirma la existencia de un taller de pintura que funcionaba en Teposcolula alrededor de los años ochenta y que dirigía Andrés de Concha.

Sí bien Andrés de Concha contrató el retablo de Tamazulapan en el año de 1586, pudo servirse de uno de sus oficiales o tal vez del mismo Diego de Montesinos, que para ese año habría terminado su educación artística y sería ya "maestro en el arte de pintar".

⁵²² Ma. de los Angeles Romero Frizzi, "Más ha de tener este retablo..." Archivo del Juzgado de Teposcolula, leg. 53, exp. 11

⁵²³ Ibidem

Este oficial o maestro, manierista al igual que su preceptor, pintó bien, con la misma técnica mixta, pero con grandes diferencias formales, diferencias que son marcadamente notorias en las tablas de Tamazulapan. Por ejemplo, las desigualdades me parecen evidentes en las figuras de las vírgenes de La adoración de los pastores y La circuncisión, donde se ve a María con grifón, como si trajera una toga y marcadamente desproporcionada en relación con los personajes que la acompañan, esto último se ve en La adoración de los pastores.

El niño Jesús de La adoración de los pastores es también distinto: imita la manera de los niños rubicundos de Concha —si Concha es el Maestro de Santa Cecilia— pero no su gracia, movimiento y belleza.

El que supongo oficial pudo ejecutar la mano derecha de María en La anunciación; los brazos y manos de san José, así como las manos del pastor arrodillado de La adoración de los pastores; la diestra del cirujano de La circuncisión; y, finalmente, la derecha de María y el paisaje del fondo de La adoración de los reyes, que más tarde fue repintado

Las manos que pintó el que considero oficial tienen la particularidad de mostrar las palmas de forma cuadrada, con dedos delgados, largos y puntiagudos, muy diferentes a las manos que pinta el maestro: bien dibujadas, largas pero a la vez carnosas, redondeadas sobre todo en las puntas que definen perfectamente las uñas de apariencia rectangular, siempre enseñan la muñeca y tienen la peculiaridad de presentar la unión de los dedos cordial y anular, así como la apertura entre aquél y el índice.

Quizá el oficial y el mismo maestro pintaron más elementos que actualmente ya no son visibles a causa de los repintes que se hicieron más tarde.

Al respecto cabe recordar que en el lienzo donde reposa el niño Jesús de La adoración de los pastores hay dos inscripciones. Conforme dije, ambas están anotadas con la misma letra. Pero, ¿con qué finalidad Zircila escribió en la tabla? ¿Qué ocurrió en el año de 1772 que fue tan importante como para apuntar en la pintura la estancia de los señores “Xatavo de la Virgen della Annción y Gil de Toxcall”? ¿Quiénes fueron estos señores y quién fue Xacobo dela Zircila? ¿Fueron cofrades de alguna hermandad o

caciques del pueblo? ¿Por qué Zircila sólo escribió en la tabla de La adoración de los pastores y no en las otras? ¿Acaso Zircila fue el “santero” que repintó La adoración de los pastores y de paso las otras tres tablas del siglo XVI?

Por ahora no puedo responder a ninguna de estas cuestiones, pero sí puedo suponer que Xacobo de la Zircila repintó las tablas de Tamazulapan, quizá muy deterioradas en el año de 1772, y que la “compostura” la pagaron los señores “Xatavo de la Virgen della Anncion” y “Gil de Toxcall”. Si ello fuera cierto, Zircila, para dejar huella de su intervención y de la de sus patronos, anotó entonces las leyendas mencionadas. No fue necesario apuntar más oraciones en las otras tablas porque un trabajo de conjunto tal vez no lo requería. Sin embargo, según Gustavo Curiel, en el siglo XVIII “se usaba la palabra renovó y no escribió cuando se quería dejar constancia de una intervención pictórica”.⁵²⁴

Haya sido Zircila el repintador de los cuadros o no, lo cierto es que las *pincladas* de los repintes son al óleo, desaliñadas, gruesas, largas, sueltas, sin estudio del clarooscuro y cuando mucho forman pliegues con líneas redondeadas que dan la sensación de laxitud y distensión, como se ve sobre todo en los mantos de la Virgen y en el ropaje del mago anciano. En mi apreciación, los pintores del siglo XVIII empleaban el mismo tipo de pinclada en los paños (véanse por ejemplo las calidades de los paños en las obras La mujer adúltera y La mujer enferma de José de Ibarra en la Pinacoteca Virreinal de San Diego).

Del trabajo del “santero” del siglo XVIII o bien de Zircila puede decirse que el cuadro que más repintó fue el de La adoración de los reyes, mientras que La circuncisión tiene menos partes que salieron de su mano. Esto posiblemente obedeció a que en el año de 1772 la obra menos dañada era precisamente esta última. Lo que sí “reparó” en todas las tablas fueron los mantos de María que quizá aparecían con hongos o algún problema que amenazaba con invadir el resto de las figuras. El deterioro de los mantos tal vez se debió a que Andrés de Concha o su ayudante usaron inconvenientemente un pigmento

⁵²⁴ Comunicación verbal con el doctor Gustavo Curiel

que con el paso de los años reaccionó de manera inadecuada.⁵²⁵ Supóngo que el “santero”, o bien Zircila, acabó con el problema de la manera más cómoda: recortó los mantos con una navaja o gubia, éstos quedaron rehundidos y luego los repintó pésimamente con azul de Prusia. Al destruir los mantos originales el “restaurador” cercenó la mano izquierda de María en las tablas de La circuncisión y La adoración de los reyes. En aquélla no pudo solucionar el problema del escorzo y prefirió dejarla manca, en la otra, pintó con torpeza la manga de la túnica y una mano deforme que no tiene nada qué ver ni con las del maestro ni con las del oficial.

Los repintes de Zircila o del “santero” del siglo XVIII, aparte de notarse en los mantos de la protagonista, se observan en las descuidadas luces de la túnica de María y en el suelo de La anunciación; en el semblante, mano izquierda y túnica de san José, así como en el rostro, manos, calzas y jubón del personaje arrodillado de La adoración de los pastores; en el piso y en la diestra del cirujano de La circuncisión; y, por último, en la falda de María, vestimenta de los magos Baltasar y Gaspar, túnica de san José y piso de La adoración de los reyes. Hay que mencionar aquí que el bermellón de la falda de María de La adoración de los reyes no es un color que se use en los temples ni en la pintura del siglo XVI mexicano, sino que se emplea más bien en óleos desde mediados del siglo XVII y hasta fines del XVIII. Así al menos lo he observado en la pintura novohispana, por lo cual —repito— es muy posible que los repintes los realizara Zircila o bien un “santero” muy mediocre de las postrimerías del siglo XVIII

Los repintes provocaron que las tablas de Tamazulapan se vean distintas a las de Yanhuitlán, Coixtlahuaca y la Pinacoteca Virreinal. En estas últimas se aprecia mejor la técnica mixta; es decir, las innumerables, finas y planas capas de temple de textura lisa y terminado mate, sobre el que se ven las luces o brillos del pútrido, así como los empastes al óleo de acabado brillante de los paisajes del fondo. El temple, como seca de inmediato, en las obras antedichas provocó la falta de integración pictórica; esto es, que cada figura da la sensación de estar separada del fondo, como si estuviera recortada y pegada. Ello no ocurre con las tablas de Tamazulapan, donde los repintes al óleo

⁵²⁵ - Ralph Mayer, op.cit., pp. 38-39, 75-78; Luis Nishizawa, op.cit.

causaron que las transiciones de tono quedaran fundidas y acabaran con ese efecto de “recorte” tan característico de algunos pintores manieristas, como por ejemplo Pontormo en La visitación (Iglesia de Carmignano) y Domenico Beccafumi en El matrimonio místico de santa Catalina de Siena (Iglesia de San Agustín, Siena).

4. La probable paleta de los artistas que intervinieron las tablas

La paleta de Andrés de Concha y su oficial parece componerse de albayalde (carbonato básico de plomo) conocido también como blanco de plomo, así como de *siena natural* y *siena tostada*, *carmin*, *azul ultramar*, *amarillo nápoles*, *ocre amarillo* y *sombras natural* y *tostada*

Ahora bien, el albayalde, mediante diferentes grados de calcinación, produce amarillo nápoles, sienas y sombras naturales y tostadas muy tenues. De ahí que probablemente las calidades rosadas de los paños estén logradas con *siena tostada*, *ocre amarillo* en pocas cantidades y blanco de plomo. Los pardos quizá se obtuvieron de la mezcla de *siena* o *sombra natural* con *ocre*. Los grises parecen estar formados con *azul ultramar*, *pardo* y blanco de plomo, mientras que las diferentes tonalidades de verde se consiguieron de la unión del *azul ultramar* con *ocre amarillo* y quizá *siena natural*. Tal vez los únicos pigmentos usados hayan sido el albayalde, el *ocre amarillo* y el *azul ultramar*, a los que se agregó el *carmin*, producto local obtenido de la cochinilla que se procesaba en grandes cantidades en la Mixteca Alta, conforme se ha dicho en este mismo trabajo

Las luces o brillos de las telas se lograron con *pútrido*. mezcla de albayalde con yema de huevo y aceite de linaza.

En los mantos de la Virgen, Zircila, o el “santero” del siglo XVIII, parece que utilizó azul de Prusia así como un gris azulado creado con *azul ultramar* y *blanco de plomo*. En los repintes tal vez empleó *sombra de tierra natural*, *varias calidades* de

terracota —quizá obtenidas del carbonato de plomo tostado en plancha caliente—, y bermellón mezclado con siena tostada.⁵²⁶

5. Las composiciones

Las cuatro escenas presentan estudiadas composiciones manieristas. En ellas, los protagonistas son siempre la Virgen y su hijo recién nacido, acompañados, según el caso, de san José, los pastores, los reyes magos o el sumo sacerdote en el momento de la circuncisión. Sólo en una representación María aparece sin el niño, pero en actitud de dialogar con el bellissimo arcángel san Gabriel en el instante de la anunciación. Tras los personajes hay fondos arquitectónicos de ruinas y de altos pedestales de columnas que quedan inconclusas, de cortinajes que imitan la textura del terciopelo, de cielos lejanos y azules montañas, y de densas nubes que se abren y dan paso a la paloma del Espíritu Santo.

El conocimiento de la perspectiva clásica y de la anatomía humana son cualidades claramente percibidas en la lograda unificación espacial y en los generosos y bien proporcionados cuerpos que se adivinan bajo las vestimentas de los personajes. Éstos se hallan en distintas posiciones: de pie, de hinojos, sentados e inclinados; de frente, de perfil y de tres cuartos, dirigiendo siempre la mirada hacia el niño o la madre, con lo cual se obtiene la elevada relación psicológica de los personajes, entendida ésta precisamente como la unión de todos los personajes a través de la mirada hacia un objeto principal.

Las difíciles actitudes de los cuerpos y de los rostros idealizados forman composiciones cerradas que transmiten tranquilidad, serenidad, paz y calma, cuyo dinamismo está planteado a través de diagonales perceptibles en los primeros planos y equilibradas simétricamente en los planos secundarios, conforme ocurre en La adoración de los pastores, La circuncisión y La adoración de los reyes. En la primera, la diagonal y la misma iluminación proceden del ángulo superior izquierdo, pasan por las cabezas de

⁵²⁶ *Ibidem*, pp. 34, 37-40, 42-43, 53-54, 59-61, 73, 75-78, y comunicación verbal con la pintora Gabriela Terán.

José, María y el pastor arrodillado hasta el pie izquierdo de éste. Dicha diagonal se nivela con los dos pastores del fondo.

En La circuncisión se aprecia otra diagonal que procede también del ángulo superior izquierdo y pasa por las cabezas del rabino y el niño Jesús, la pierna estirada de éste y el pie derecho del ayudante del cirujano. María y José, como personajes secundarios, equilibran la diagonal.

En La adoración de los reyes la distribución de la luz proviene de un foco situado en el extremo superior izquierdo, como en las otras tablas, pero la diagonal es contraria a las de las representaciones ya aludidas. Es decir, ahora se forma con base en las cabezas del anciano rey, la Virgen y san José, mientras que atrás del mago arrodillado aparecen los otros dos reyes compensando la marcada diagonal.

CAPÍTULO CINCO

LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE YANHUITLÁN

Según se ha visto, la historiografía indica que las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán, así como las cuatro tablas del de Tamazulapan son las únicas que se pueden considerar auténticas de Andrés de Concha. De las de Yanhuitlán, lo afirmó fray Francisco de Burgoa, el cronista de la orden de predicadores que conoció el retablo del siglo XVI, mas no el salomónico que ahora vemos. La paternidad de Concha en la creación de ese retablo primitivo vino a corroborarla el contrato que el artista firmó con el encomendero de Yanhuitlán en el año de 1567, pero el documento sólo lo leyó Celestino López Martínez, quien dio el dato a Kubler y Soria. En otro contrato que Romero Frizzi dio a la luz pública; el artista se comprometía a realizar un sagrario para la catedral de Oaxaca, similar al que hizo para el convento de Yanhuitlán

Según Tovar de Teresa el antiguo retablo de Yanhuitlán se elaboró en el año de 1579. Este dato, según él, se basa en un documento⁵²⁷, pero al revisarlo caí en la cuenta de que no tiene nada que ver con Yanhuitlán sino más bien con Ocuítuco.

No obstante dicha información, la pregunta es: ¿En verdad las pinturas que hoy se ven en el retablo mayor pertenecieron al primer altar?

A la fecha no se sabe si alguna de las tablas del retablo está firmada. Las de los bancos, más fáciles de observar, no presentan ni firma ni inscripción alguna, al menos a simple vista. En realidad, sólo podrán estudiarse detenidamente cuando sean restauradas y los técnicos proporcionen los informes respectivos. Mientras tanto, el saber si alguna está firmada o no, el número de intervenciones, así como de repintes, son problemas sin solución para este momento.

527

AGN., General de parte, vol. 2, exp. 276, fs. 58v-59v. La transcripción paleográfica fue de la maestra Raquel Pineda Mendoza, a quien mucho se lo agradezco.

1. Descripción general del retablo

El retablo mayor de Yanhuitlán tiene forma de biombo quizá para adaptarse al semicírculo del ábside (Fig. YAN1). Este lo cierra una media cúpula decorada con molduras ortogonales que forman recuadros con pinjantes en los ángulos y estrellas en medio. Las molduras apoyan en los resaltos del entablamento que les sirve de base. El friso y los plementos están pintados de color azul, mientras el arquitrabe, la cornisa, las molduras y las estrellas están doradas. Quizá aquí se pretendió representar el firmamento con su multitud de estrellas.

La retícula de la bóveda del ábside me hace pensar en el diseño de un arquitecto manierista, mas no la coloración, que pudo darse cuando el retablo se rehizo; es decir, a fines del siglo XVII o principios del XVIII, según indica el empleo de las salomónicas del retablo. La decoración del extradós del ábside, que forma el llamado arco triunfal, parece corresponder a este período por el uso de lacerías, nichos y esculturas en argamasa.

En lo que sería el primer cuerpo del arco triunfal, a ambos lados, hay arcos cegados de medio punto con molduras de flores en su extradós. En sus extremos se ven delgadas columnillas decoradas con un listón dorado en forma helicoidal y con capitel corintio compuesto. Sobre éste descansa el entablamento que a su vez sirve de apoyo al frontón curvo hacia el exterior. El de la izquierda contiene dos pequeños nichos que alojan a Dimas y Gestas; el de la derecha tiene cinco hornacinas, pero sólo el del centro hoy está ocupado por una figura de san José, donde antes había un crucifijo. Las tres esculturas son de vestir y de factura popular. No se puede pensar que fueron colocadas ahí originalmente, porque son esculturas que se pueden trasladar con facilidad a uno u otro lado. (Fig. YAN1, 1994)

En los tímpanos de los frontones hay medallones. En el de la izquierda está una mano sosteniendo dos espigas de trigo que aluden al pan de la eucaristía, y en el otro, la

mano porta un cáliz y una palma, símbolos del vino consagrado, la sangre de Cristo, su martirio y su triunfo sobre el pecado y la muerte⁵²⁸ (Fig. YAN1-ext).

Un medallón con la cruz flordelisada corona ambos frontones. Dicho emblema, como se sabe, caracteriza a la orden de predicadores que lo retomó del escudo nobiliario de la madre de santo Domingo de Guzmán.⁵²⁹ Normalmente se ve pintado de blanco y negro en recuerdo de la pureza del alma y la penitencia del cuerpo⁵³⁰. Empero, aquí la cruz está dorada con un fondo azul, colores que, como la bóveda del ábside, presenta todo el extradós.

En el segundo cuerpo del extradós del arco triunfal, entre las lacerías de argamasa, hay dos nichos de fondo muy plano en los que se sitúan san Pedro y san Pablo, identificados por las llaves y la espada. Los santos son del mismo material, como los medallones que se ven a la altura de la clave de los nichos. En uno, hay una tiara, atributo de los papas; en otro, una espada, instrumento que dio muerte a san Pablo.

En el friso, dos tarjas con el escudo dominico de la cruz flordelisada reiteran que esos mendicantes fundaron y construyeron el recinto de Yanhuítlán.

Sobre la cornisa del entablamento, en otros nichos casi planos, están las figuras en argamasa de los arcángeles Miguel y Rafael. El primero ha perdido su atributo (Fig. YAN1-ext1); el otro lleva un pescado en la mano izquierda. Hay que observar que la técnica de policromado del vestuario de los arcángeles es semejante a la de las esculturas del retablo mayor.

Por último, a la altura de la clave del extradós del arco triunfal hay una tarja con el escudo de la Iglesia; esto es, la tiara, el báculo y la cruz de triple travesaño. (Fig. YAN1-ext)

⁵²⁸ George Ferguson, *op.cit.*, pp. 40, 43, 238

⁵²⁹ Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos, esquema biográfico, vers., y notas de Miguel Gelabert y José María Milagro, Intr. gral., José María Garganta, 2a. ed., Madrid, La Editorial Católica, 1966, (Biblioteca de Autores Cristianos, 22), pp. 43, 55-56

⁵³⁰ Agustín Dávila Padilla, *op.cit.*, p. 470

El retablo propiamente descansa en un pequeño sotabanco. Consta de un banco de dos niveles, cuatro cuerpos y un remate, así como de tres calles y cuatro entrecalles (Fig. YAN1-int). Los tres primeros registros tienen columnas salomónicas con capitel corintio. Las del primer nivel son diferentes en el sentido de que marcan su primer tercio con una moldura. El cuarto cuerpo no usa salomónicas sino columnas revestidas en su totalidad. Finalmente, en el remate, otra vez hay salomónicas. En los bancos hay diez pinturas sobre tabla; en las calles, otras diez; y, en el remate, cinco sobre tabla y tres en lienzo. Las entrecalles tienen dieciséis esculturas. De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha se hallan las siguientes representaciones pictóricas:

Banco inferior: Palma con tres coronas sobre un libro (Fig. YAN1.P1); cruz flordelisada (Fig. YAN1.P2); relieves de la cruz dominica flanqueada por los monogramas de Cristo y de María; cruz flordelisada nuevamente; palma con tres coronas sobre un libro; y, perro con una tea y un globo terráqueo (Fig. YAN1.P3).

Banco superior: Santa María Magdalena penitente (Fig. YAN1.P4); santa Catalina de Siena (Fig. YAN1.P6); beata Lucía la Casta (Fig. YAN1.P7); san Jerónimo penitente (Fig. YAN1.P5); y, santa Inés (Fig. YAN1.P8).

En el primer cuerpo se hallan La anunciación (Fig. YAN1.P9) y La adoración de los pastores (Fig. YAN1.P10); en el segundo, La adoración de los magos (Fig. YAN1.P11) y La presentación del niño Jesús en el templo (Fig. YAN1.P12); en el siguiente, La ascensión (Fig. YAN1.P13), La resurrección (Fig. YAN1.P14) y El Pentecostés (Fig. YAN1.P15); en el último cuerpo se observan las imágenes de Nuestra Señora del Rosario (Fig. YAN1.P16), La asunción (Fig. YAN1.P17) y El juicio final (Fig. YAN1.P18). En el remate, en la calle central, está El descendimiento (Fig. YAN1.P19) flanqueado por los escudos de la orden de predicadores, los lienzos de santa Catalina de Alejandría (Fig. YAN1.P20) y Juan Francisco Régis (Fig. YAN1.P21), así como por los distintivos del perro con la tea y el libro. Un lienzo con la figura de santo Domingo corona el remate.

2. Dudas sobre la colocación de las tablas

Conforme se distingue, sólo las cuatro tablas de los dos primeros cuerpos tienen un orden iconográfico; esto es, que a La anunciación sigue La adoración de los pastores, a ésta, La adoración de los magos en el nivel de arriba a la izquierda, y luego La presentación del niño Jesús en el templo. Las siete grandes tablas restantes no tienen una secuencia dentro de la temática de la vida de Jesús y de María. El descendimiento, que aquí está en el remate, debió colocarse con antelación a La resurrección y a La ascensión. No se halla La crucifixión que ocurre primero que El descendimiento y hay en cambio una Virgen del Rosario que no tiene nada que ver con la argumentación iconográfica. Ya en otro estudio formulé la hipótesis de que esta imagen no perteneció al retablo que Concha contrató, sino al antiguo altar de la cofradía del Rosario que quizá realizó el mismo maestro, dada la calidad de las tablas del primer retablo.⁵³¹ En mi opinión, a fines del siglo XVII y principios del XVIII en que dominaba la moda salomónica, los altares del presbiterio y de la cofradía se pudieron considerar viejos y se sustituyeron por los que ahora vemos (Figs. YAN1 y YAN15). En esta época quizá también se decoró el extradós del arco triunfal, pues incluso las lacerías de argamasa son muy semejantes a las que se ven en el primer tercio de las salomónicas del registro inferior del actual retablo de Nuestra Señora del Rosario (Fig. YAN15).

Si bien los altares del presbiterio y de la cofradía del Rosario se cambiaron a fines del siglo XVII o principios del XVIII, parece que el del altar mayor conservó las pinturas del anterior e incorporó la de la cofradía del Rosario. Pero, ¿cuál era la otra pintura que había en el lugar que ahora ocupa la del Rosario? ¿Pudo ser La crucifixión que hace falta en el programa iconográfico pictórico? ¿Dónde se localiza? No es desde luego el crucifijo que hoy se ve en la calle central del segundo cuerpo que, como el nicho, es de factura de este siglo. Mas, ¿acaso la imagen de La lamentación o de La piedad —como la llamó Toussaint— (Fig. YAN11) perteneció al retablo primitivo,

⁵³¹ Alejandra González Leyva, La devoción del Rosario en Nueva España... pp. 263-265

según supuso el crítico?⁵³² Si fue así, ¿por qué quedó excluida? ¿En qué registro se hallaba? ¿No es similar la solución temática a El descendimiento del actual retablo y por lo mismo no perteneció al primero? A mí me parece que La lamentación es una tabla de dimensiones más pequeñas a las de las pinturas que hoy están en el retablo mayor, aparte de que a simple vista es más tardía, más realista, con formas y elementos casi barrocos. Por ello, a diferencia de Toussaint, creo que no correspondió al retablo que Concha facturó. En un análisis posterior me referiré con mayor amplitud a esta cuestión.

Pero las dudas continúan: ¿Sólo la imagen de Nuestra Señora del Rosario perteneció a otro retablo? ¿Cuáles más estuvieron en diferentes altares? ¿Cuáles fueron las posibles pinturas desaparecidas? ¿Hay que recordar que los críticos, desde Toussaint hasta Tovar y Victoria han visto grandes desigualdades estilísticas e irregularidades formales en las pinturas del altar mayor.⁵³³ ¿Quiere decir esto que no todas son del maestro y/o sus oficiales o qué pertenecieron a diferentes altares? ¿Sólo se trata de una mala apreciación visual por la altura de las imágenes? ¿O éstas se revolviéron y acomodaron indistintamente sin orden iconográfico en el retablo salomónico?

El retablo que Concha facturó pudo ser incluso más sencillo que el actual. Con las tablas de los bancos que ahora vemos, pero sólo con pinturas, sin esculturas, quizá como el de Cuauhtinchan, Puebla.

Conforme indica Francisco de Burgoa, el retablo tenía “forma de media caña el hueco afuera en medio añadiendo a lo suntuoso de la planta, que llega a la cumbre de la capilla, la dificultad del corte de las piezas para los encajes y ajustes.”⁵³⁴ La somera descripción del cronista haría pensar de inmediato en un retablo tan alto como el actual, pero de planta en forma de media caña. Por desgracia, Burgoa no mencionó si tenía o no esculturas. Lo que sí indicó es que junto al “suntuoso” retablo mayor estaban otros tres, así como cuatro retablos en cada lado de la nave; es decir, había doce retablos: “la

532 Manuel Toussaint, Paseos coloniales, pp. 18-24 o bien véase en este mismo estudio Historiografía de Andrés de Concha, Manuel Toussaint (1923)

533 Véase en este mismo estudio Historiografía de Andrés de Concha, Estado actual de las investigaciones, Apreciación artística.

534 Francisco de Burgoa..., Geográfica descripción..., v. 1, p. 293

capilla mayor tiene cuatro retablos con cuatro lámparas de importancia, la reja y púlpito son de un color, y igual curiosidad, a que se sigue luego el cuerpo de la iglesia con cuatro colaterales suntuosos por banda...⁵³⁵

Ya he dicho en otro apartado que las tablas del doble banco me parecen del primitivo altar del siglo XVI.⁵³⁶ Si es así, ¿pueden considerarse de Concha? ¿O son acaso de alguno de los retablos que menciona Burgoa? También he comentado que las esculturas son contemporáneas al retablo salomónico y que el relieve con el patrocinio de santo Domingo, que ahora está en una dependencia anexa, creo que se hallaba en la calle central del primer cuerpo, donde ahora está la imagen de vestir de santo Domingo, pues las medidas son muy semejantes (Fig. YAN1.E17).

Si Concha talló las esculturas del retablo, ¿dónde están? En todo el conjunto conventual de Yanhuitlán, sólo he visto tres que me recuerdan lejanamente el manierismo. Se trata de una santa y dos santos dominicos (Figs. YAN17.E2, YAN18.E1 y YAN18.E2). ¿Pero éstos acaso pertenecieron al retablo primitivo? ¿O estaban en alguno de los otros once retablos?

Sea como fuere, lo cierto es que el altar mayor de Yanhuitlán presenta desorden en la lectura simbólica de las tablas de los dos cuerpos superiores y del remate, pero también cabe sospechar que originalmente, es decir en el retablo mayor primigenio, junto con otras pinturas que ya no conocemos, existiera un ciclo iconográfico coherente.

3. Los bancos

Las pinturas de los bancos están en medallones ovalados horizontalmente, salvo las de santa María Magdalena y san Jerónimo que son de formato rectangular. Los medallones se hallan dentro de tarjas en relieve de ascendencia manierista, cuyas molduras forman lacerías de bordes que culminan en roleos (Figs. YAN1. P1, P2, P3, P6, P7 y P8). Las pilastrillas que sirvieron para ensamblar las tablas no parecen del siglo XVI, sino

⁵³⁵ Ibidem, pp. 294-295.

⁵³⁶ Véase en este mismo estudio el capítulo sobre escultura manierista

contemporáneas al resto del retablo (Figs. YAN1.P1 y P8). Los dos cuadros que estuvieron debajo de la entrecalle de la extrema izquierda han desaparecido, pero todavía en una imagen del archivo de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas, que no tiene fecha, se veía el busto de una santa en el recuadro superior (Fig. YAN1). Ahora el espacio vacío aloja una escultura de vestir de santo Domingo de Guzmán.

Al centro del banco inferior, como ya dije, están los relieves del escudo de la cruz flordelisada que flanquean los monogramas de Cristo y de María. A ambos lados, en forma simétrica, se repite el emblema de los dominicos (Fig. YAN1.P2). La tabla siguiente contiene tres tarjas, pero sólo la de en medio está pintada con una palma rodeada de tres coronas sobre un libro (Fig. YAN1.P1). Por último, en el extremo derecho se aprecia el símbolo dominico del perro con la tea (Fig. YAN1.P3), mismo que sin duda estuvo en el lado contrario, ahora vacío.

El escudo de la cruz flordelisada, la palma con tres coronas sobre un libro y el perro con la antorcha son figuras de color negro sobre fondo blanco, realizadas al temple, sobre un soporte de madera e imprimatura de blanco de España y cola. Por su extrema sencillez pudieron ser pintadas por un aprendiz u oficial del taller del maestro.

a) La cruz flordelisada

Páginas atrás mencioné el origen del escudo de la orden de predicadores.⁵³⁷ Mas los que se ven en el banco tienen la particularidad de presentar cuatro estrellas entre los travesaños de la cruz (Fig. YAN1.P2). Las estrellas —muy mal dibujadas— aluden por un lado a santo Domingo, y por otro a sus frailes. Según los biógrafos, durante el bautizo del santo, la madrina vio una estrella sobre la frente del recién nacido e interpretó que esa luz iluminaría su vida y la de todos los que le acompañaran.⁵³⁸ Así también, Santiago de la Vorágine cuenta que un profesor de teología tuvo un sueño en el cual veía que siete estrellas se le acercaban y le iluminaban más y más. Al despertar se dirigió al

⁵³⁷ Véase en este mismo apartado la Descripción general del retablo.

⁵³⁸ Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos, p. 57

salón de clases. Ahí encontró a santo Domingo y a seis frailes. Se percató entonces de que las estrellas de sus sueños eran los dominicos y la luz, su sabiduría⁵³⁹

b) Palma con tres coronas sobre un libro

La palma con tres coronas (Fig. YAN1.P1) es atributo del santo dominico Pedro de Verona (1206-1252), inquisidor general y combatiente de la herejía de los cátaros. Uno de ellos, Carino, lo hirió con un puñal en el corazón. El mártir mojó los dedos en su propia sangre y escribió con ellos las palabras Credo in Deum. Carino lanzó una cuchillada a la cabeza del moribundo para que no siguiera escribiendo. Luego se arrepintió, se volvió católico e ingresó a la orden de predicadores. El libro por tanto simboliza el Credo; la palma, el martirio; y las tres coronas que la circundan, la victoria sobre el pecado, obtenida a través de la castidad, la sabiduría y la predicación.⁵⁴⁰ Las experiencias de san Pedro Mártir de Verona seguramente impresionaron a los dominicos que quisieron tener presente ese ejemplo en su vida.

c) El perro con la tea y el mundo

Juana de Aza, madre de santo Domingo, antes del parto tuvo un sueño en el que se veía llevando en su seno un cachorro blanco con manchas negras. El animal mordía una tea y se apoyaba sobre un globo (Fig. YAN1 P3). El confesor de Juana identificó al perro con Domingo y la antorcha con la luz de la palabra que iluminaría el mundo.⁵⁴¹ Domingo, por otro lado, cuyo nombre deriva del latín Dominicus, de dóminus, Señor, y quiere decir custodiado por el Señor o cosa del Señor, en un juego de palabras se tradujo como dómini-can, perro del Señor, sobrenombre que adoptaron los dominicos en su

⁵³⁹ Santiago de la Vorágine, La leyenda dorada, vol.1, trad., José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1984, (Alianza Forma, 29), p. 446

⁵⁴⁰ Juan Ferrando Roig, Iconografía de los santos, Barcelona, Omega, 1950, pp. 223-224; Enciclopedia universal ilustrada europeo americana, Madrid, Espasa Calpe, 1966-1974, vol. 42, pp. 1303-1304; George Ferguson, op.cit., p. 240

⁵⁴¹ Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos, pp. 56-57

predicación y lucha contra la herejía.⁵⁴² Las manchas del perro simbolizaron los colores del hábito.

La luz del fuego y de las estrellas, la lucha por defender y enseñar el Evangelio aun a costa del martirio forman los cimientos de la orden de predicadores y como tal se ven en el primer banco del retablo. Sobre esos valores comunes a los dominicos descansaba toda una concepción teológica de la vida, que ya es difícil de leer en el retablo debido al desorden iconográfico que existe

En el banco superior aparecen como protagonistas dos santos penitentes acompañados de dos dominicas y una mártir. Las pinturas de los penitentes son de técnica mixta, óleo sobre temple. El soporte es de madera y la imprimatura de blanco de España y cola. Sólo en el cuadro de Santa María Magdalena, en una de las uniones de los tablones, se aprecia tela pegada a la madera. Las dominicas y la mártir se hallan también sobre un soporte de madera, pero la imprimatura es mixta; es decir, una parte es blanca, hecha con carbonato de calcio y cola, y la otra roja, de almagre y cola para los fondos.

d) Santa María Magdalena (65 x 190 cm)

Santa María Magdalena penitente (Fig YAN1.P4) se presenta recostada, con el torso y la cabeza levantados, y en actitud de juntar las manos para orar. El rostro es el de una mujer joven, de piel blanca, de nariz y boca pequeñas, frente amplia, fija la mirada hacia arriba y tiene largos cabellos semicultos tras el manto. Este se confunde con la túnica pegada a su cuerpo para mostrar la gruesa y bien formada pierna. El manto y la túnica son blancos, pintados con pútrido, y dejan ver el siena natural u ocre amarillo —color local— en las sombras y en los pliegues, mismos que son de pincelada larga y redondeada en el vientre y la pierna; larga y angulosa en la cabeza y el brazo.

⁵⁴²

Santiago de la Vorágine, op.cit., pp. 440=441; Agustín Dávila Padilla, op.cit., p. 25

La santa penitente tiene un libro abierto y se encuentra en una cueva por la que se asoma un paisaje. En él, a lo lejos, destaca la figura de una mujer desnuda sostenida por seis ángeles envueltos en nubes.

La escena aquí representada tiene como fuente literaria un hecho cotidiano en la vida de María Magdalena durante los treinta años que vivió solitaria en la cueva cercana a Marsella. Dice Santiago de la Vorágine que Hegesipo o Josefo escribieron una historia según la cual la santa, después de arribar a las costas de Marsella y predicar ahí, decidió entregarse a la oración y a la contemplación en penitencia de los pecados cometidos durante su vida. Así llegó a la cueva que se encontraba en un desierto, lejos de cualquier forma de subsistencia. Mas, narra el dominico, Dios la alimentó espiritualmente. los ángeles la subían al cielo para que asistiera a las horas canónicas siete veces al día. Luego la bajaban al desierto y la santa no tenía la menor necesidad de comidas ni bebidas terrenales.⁶⁴³ Y su alma desnuda —porque así se representan las almas— rodeada de ángeles, es la que precisamente se ve en el paisaje

Salvo los ángeles, la mujer desnuda y las lomas del paisaje —pintados con empastes al óleo de ocre amarillo y sombra natural— el resto de las figuras se pintaron al temple. Los fondos del cielo parecen logrados con azul ultramar, tierra de sombra verde o verdigris, ocre amarillo y sombra natural. La técnica de este paisaje rememora el de La adoración de los pastores de Tamazulapan, donde incluso se usaron los mismos tonos. Así también debo señalar que el rostro de María Magdalena es semejante al de Santa Cecilia, y que las manos son comparables a las de la Virgen de La sagrada familia de la Pinacoteca Virreinal de San Diego

La postura rebuscada y hasta imposible naturalmente, el rostro idealizado de la santa y el desnudo femenino del paisaje —que evoca también el desnudo del paisaje de La adoración de los pastores de Tamazulapan— hacen ver a un pintor involucrado con la corriente manierista.

⁶⁴³ Santiago de la Vorágine, op.cit., pp. 382-392

A Tovar de Teresa, la santa le “recuerda muchísimo la realizada por Pereyngs en Huejotzingo” porque quizá se tomaron del mismo grabado,⁵⁴⁴ hecho que pudo ser posible.

e) San Jerónimo (65 x 182 cm)

También dentro de una cueva se representa a San Jerónimo penitente hincado, con la espalda flexionada al frente, casi en actitud de ponerse “a gatas” (Fig. YAN1.P5). Sostiene un crucifijo con la mano izquierda y una piedra con la otra, mientras lee en un libro abierto y apoyado en una calavera. El santo semidesnudo, no obstante su delgadez, muestra los músculos marcados. Lo cubre un cendal de color verde, logrado quizá con verdigris, ocre amarillo, sombra natural y luces de pútrido. El rostro se halla casi de perfil, con barba, nariz aguileña, ojos cerrados, ceño fruncido, amplia frente y cabellos cortos y rizados, como la barba. El tono de la carnación es semejante a la de María Magdalena.

La actitud de san Jerónimo es más bien serena, pese a que lleva la piedra con la que golpea su pecho. Tras el santo, pero adentro de la cueva, se ve la figura de un león que parece custodiar el recinto. Afuera de éste hay un paisaje de rocas, montañas, cielos azules y nubes.

El fondo de la cueva, el león y el paisaje están pintados con empastes al óleo de ocre amarillo y sombra natural. El cielo es de los mismos tonos que aparecen en la imagen de santa María Magdalena, pero las nubes son distintas. En esta imagen son largas y ennegrecidas, como si estuviera a punto de caer una tormenta; en la otra, son blancas, redondeadas en forma de volutas y pintadas con pútrido. Ambas representaciones, la de Jerónimo y la de María Magdalena, son simétricas; es decir, sus rostros quedan frente a frente, en dirección al centro del retablo. Sus cuerpos forman una diagonal que compensa el paisaje que se advierte tras ellos. Los dos, asimismo, presentan la analogía de haber vivido dentro de una cueva en un desierto, como ermitaños. En el caso de san Jerónimo hay que recordar su penitencia de cuatro años

⁵⁴⁴ Guillermo Tovar de Teresa. Pintura y escultura del Renacimiento en México, p.396.

para matar sus pensamientos de concupiscencia. El león que aquí aparece, no acompañó al santo en el desierto, sino en el monasterio de Belén que fundó más tarde y donde permaneció el resto de su vida. En efecto, Santiago de la Vorágine cuenta que un día un león herido se refugió con Jerónimo. El santo lo curó y, en agradecimiento, el felino se quedó para cuidar de un asno que los monjes tenían para el acarreo de la leña desde el bosque.⁵⁴⁵

Tovar de Teresa piensa que esta pintura es “una obra magnífica, elocuente antecedente del claroscuro”⁵⁴⁶, con lo cual no estoy de acuerdo, dado que lo “oscuro” de la obra se debe al ennegrecimiento de los empastes al óleo. El oscurecimiento me parece que tampoco se debe a los barnices oxidados, ya que teóricamente un temple no se barniza, aunque pudo ser que en otra época se aplicara el barniz.⁵⁴⁷ Ello sólo podrá saberse cuando se tengan los informes técnicos de la restauración del retablo mayor de Yanhuítlán.

f) Santa Catalina de Siena

Santa Catalina de Siena se representa joven, con el hábito de la orden de predicadores, corona de espinas, crucifijo y corazón en las manos (Fig YANI.P6)

La santa tomó el hábito en vista de que santo Domingo se le apareció y le propuso ingresar a la Tercera Orden de Penitencia, a lo que ella accedió.⁵⁴⁸ La corona de espinas se debe a que después de uno de sus arrobamientos se la vio puesta, al tiempo que sangraba de las manos, pies y costado. La estigmatización alude a su matrimonio místico con Jesús, representado con la cruz, y a su amor divino simbolizado en el corazón.⁵⁴⁹

⁵⁴⁵ Santiago de la Vorágine, op.cit., pp. 630-635

⁵⁴⁶ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, p.396

⁵⁴⁷ Comunicación verbal con la restauradora Lilitiana Giorguli Chávez

⁵⁴⁸ Santiago de la Vorágine, op.cit., p. 969

⁵⁴⁹ George Ferguson, op.cit., pp. 159-160

Esta imagen tiene la particularidad de que la carnación, el blanco del hábito — muy semejante a la tonalidad del vestuario de santa María Magdalena— la cruz y el corazón están pintados al temple. La capa, el velo y sobre todo el fondo —de un azul de tono difícil de identificar— se ven repintados al óleo. Incluso en las orillas, donde falta la capa pictórica, se observa la imprimatura posterior de rojo óxido de hierro. Estos repintes pudieron hacerse a fines del siglo XVII o principios del XVIII en que se rehizo el retablo.

Por otra parte, el rostro de la santa, de frente amplia, cejas delgadas, gruesos párpados y boca pequeña, es muy diferente al de santa María Magdalena, similar al de la beata Lucía —que es su compañera en el banco— y también al de la Virgen de La anunciación, de La adoración de los pastores y al de Ana de La presentación en el templo. Dicho rostro, aunque también refleja la serenidad manierista, es menos expresivo, menos dulce que el de María Magdalena o las madonas de La adoración de los reyes y del Rosario.

Las manos de Catalina, al igual que las de Lucía, son muy grandes, rígidas, de palma cuadrada y dedos largos, pero tensos, probablemente repintados.

g) Beata Lucía la Casta (31 x 48 cm)

Como santa Lucía —la mártir del siglo III— la beata Lucía, de nacionalidad francesa, fue muy hermosa. De ahí que un joven la pretendiera con insistencia. Aburrida del acoso, Lucía le preguntó qué cosa veía en ella que le gustaba tanto. El respondió: “tus ojos”. La beata corrió a su casa, con un cuchillo los sacó y los envió de regalo al muchacho.⁵⁵⁰

La beata viste el hábito de los predicadores porque al igual que santa Catalina de Siena perteneció a la Tercera Orden de Penitencia. Por su inclinación al estudio de las Sagradas Escrituras, lleva un libro; el plato con los ojos es atributo del sacrificio de su

⁵⁵⁰ Sacro diario dominicano en el cual se contiene una breve insinuación de las vidas de los santos, beatos y venerables de la Orden de Predicadores para cada día del año con alguna reflexión y oración, trad. del italiano al español, Valencia, Agustín Laborda y Campo, 1767, pp 264-265

belleza por amor a Dios; y, la palma, que desde luego no significa martirio porque nadie le dio tormento, puede simbolizar la victoria espiritual sobre la material (Fig. YAN1.P7).

En esta representación, similar a la de santa Catalina de Siena, el fondo está repintado con óleo, al igual que las manos, el libro, el plato con los ojos y la palma. Esta última pudo sobreponerse al lienzo, toda vez que el empaste se observa muy grueso.

h) Santa Inés

La imagen con el busto de santa Inés es la más maltratada de las representaciones del banco superior. Apenas se distingue una mujer que sostiene un libro en el que descansa un cordero, por el cual se le identifica (Fig. YAN1.P8).

Inés, desde niña, consagró su cuerpo a Cristo, pero más tarde un joven quiso desposarla. Ella no aceptó y el padre del muchacho en venganza decidió llevarla a una casa de mala nota. Ahí la desnudaron, pero sus cabellos crecieron rápidamente y la cubrieron. Luego, el padre del pretendiente —un prefecto romano— ordenó que la quemaran, pero las llamas no le hicieron daño alguno; por último, la hizo decapitar. Después de su entierro, se apareció iluminada y con un cordero junto a ella, cordero que alude a su nombre (Agnes).⁵⁵¹

La penitencia, común a santa María Magdalena y a san Jerónimo, es distintivo de los dominicos que incluso la simbolizan en el negro de su capa. La castidad, representada en las dominicas y la mártir, es una virtud de la orden de predicadores. Ambas, penitencia y castidad, son compartidas con la tercera orden, ejemplificadas con las imágenes de santa Catalina y la beata Lucía.

⁵⁵¹ George Ferguson, *op.cit.*, pp. 178-179; Enciclopedia universal ilustrada europeo americana, vol. 28, pp. 1387-1388

4. Las tablas de los cuerpos del retablo

a) La anunciación (260 x 190 cm)

A diferencia de La anunciación de Tamazulapan, ésta mide casi 100 cm más de alto y 70 cm más de ancho (Fig. YAN1.P9). La técnica es temple sobre una imprimatura de blanco de España y cola, encima de madera. La escena, común a los retablos del siglo XVI, se basa en el Evangelio de san Lucas (1: 26-38). El rostro de María es muy semejante al de santa Catalina de Siena del banco, incluso son comparables los ojos entrecerrados y la sonrisa esbozada, un tanto tímida. La Virgen se encuentra arrodillada ante un reclinatorio, en posición orante y en actitud de humildad, como si no se atreviera a alzar la vista y mirar al arcángel. Ella lleva griñón color blanco, túnica al parecer siena tostada y manto azul. La postura de María es equivalente a su homóloga de La adoración de los pastores de Tamazulapan, como si el pintor hubiese usado calcos y sólo los hubiera invertido, aunque no es posible porque ésta es de mayores dimensiones. La vestimenta es muy diferente.

San Gabriel está de pie, en actitud de dar un paso y avanzar hacia María, con las alas muy pequeñas pero desplegadas y los rubios cabellos y las vestiduras ondeando, como si concluyera un vuelo. Se halla de perfil, en la mano izquierda porta un vástago idéntico al de Tamazulapan, aunque en la filacteria de éste dice: "AVE MARIA GRATIAM DOMINI". La otra mano señala a la Virgen. La proporción anatómica del arcángel no es la correcta porque los pies y pantorrillas son muy pequeños y flacos. Lo mismo sucede con el brazo derecho, muy tenso y de hombro mal dibujado. Por el contrario, el rostro de perfil recuerda el clasicismo de las anunciaciones italianas del siglo XV, a las cuales ya me he referido.⁵⁶² Gabriel está descalzo, viste larga túnica talar, faldellín de color verde y un largo y vaporoso lienzo de tono ocre amarillo que se enrolla en su pecho, hombro y espalda.

Entre Gabriel y María se halla el florero con azucenas y el reclinatorio. El primero es análogo al de Tamazulapan, el otro es más sencillo, aunque también funciona

⁵⁶² Véase en este mismo estudio La anunciación de Tamazulapan.

como atril pues ahí se encuentra un libro. El reclinatorio es de tonalidades pardas similares a las del piso. Esos tonos se repiten en el pedestal, basa y parte del fuste de una columna clásica localizada detrás de María. Como en La circuncisión de Tamazulapan, de la columna pende un cortinaje con galones ocre amarillo. Estos quedan semicultos tras una nube formada de volutas, al centro de las cuales aparece la paloma del Espíritu Santo. No se ve ningún paisaje.

Debo señalar que aparte de la discordancia anatómica del arcángel, la Virgen manifiesta desproporción con respecto al nuncio: éste permanece de pie, ella de hinojos, pero ambos se ven casi de la misma estatura.

La agitación del arcángel se contrapone a la pasividad y timidez de María. En La anunciación de Tamazulapan existe mayor serenidad y relación psicológica entre los protagonistas, aparte de que María es más extrovertida. Compositivamente, en Tamazulapan es evidente la diagonal que se forma en el pie del arcángel, se prolonga hasta su mano, continúa en la cabeza de la Virgen y concluye en el remate del dosel; diagonal que compensan el paisaje, las nubes y los pedestales, pero que no se presenta en la composición de Yanhuitlán. La iluminación, sin embargo, al igual que en la tabla de Tamazulapan, sí proviene del ángulo superior izquierdo.

Las similitudes y divergencias entre La anunciación de Yanhuitlán y la de Tamazulapan me hacen pensar que el pintor de ésta no es el autor de la otra; tampoco de las imágenes de Magdalena y Jerónimo localizadas en el banco; pero sí el de las dos dominicas de la misma, cuyo rostro es el de María en la escena de La anunciación de Yanhuitlán. Compositivamente La anunciación de Tamazulapan, pese a los repintes, es más avanzada, más estudiada; la de Yanhuitlán en cambio es más ingenua. Sin embargo puede tratarse solamente de la diferente manera de representar el coloquio angélico. En él, como se recordará, María tenía cinco actitudes. Una de ellas, según Baxandall, se refería a su sometimiento a los designios celestiales y por lo mismo se halla de rodillas, en señal de sumisión, tal y como se presenta en la imagen de Yanhuitlán.⁵⁵³

⁵⁵³ Michel Baxandall, op.cit., pp. 66-78; Véase también en este mismo estudio La anunciación de Tamazulapan.

Don Manuel Toussaint vio esta Anunciación de factura italiana.⁵⁶⁴ A Tovar de Teresa en cambio le pareció “muy inferior a la de Coixtlahuaca”. La de Yanhuítlán la consideró “repintada” (?) y no la llegó a tener como “obra de primera”, además, encontró al arcángel “muy semejante al de Tamazulapa”.⁵⁶⁵

b) La adoración de los pastores (260 x 182 cm)

La fuente literaria de La adoración de los pastores (Fig. YAN1.P10) es el Evangelio de san Lucas (2: 7-20). La tabla, desde los puntos de vista compositivo y formal, está mucho mejor lograda que La anunciación. Es interesante señalar que el niño Jesús, así como el paño en que yace, es idéntico al de la tabla del mismo tema en Tamazulapan. La única diferencia consiste en que el niño de Yanhuítlán lleva pañal y el otro no. La Virgen, también arrodillada, ahora cruza los brazos a la altura del pecho y muestra las manos de dedos delgados, largos y puntiagudos, pero no enseñan la muñeca. Va ataviada con grifón blanco, túnica y manto azul ultramar e inclina la cabeza para contemplar a su pequeño. Su rostro idealizado es menos tímido que el de la Virgen de La anunciación del mismo retablo. Su figura, no obstante, presenta la misma anomalía que sus homólogas de La anunciación de Yanhuítlán y La adoración de los pastores de Tamazulapan; esto es, su desproporción con respecto a los personajes que se hallan a su alrededor.

Atrás, a la izquierda de María, está san José anciano, medio calvo, de barba, bigote, cabellera entrecana y con la mirada hacia abajo, en actitud de ver al niño. Un manto de tonalidades ocre amarillo y siena natural lo cubre por completo y no permite entrever ni su cuerpo ni sus manos. La tela del manto evidencia un buen estudio de paños plegados.

En diagonal, frente a san José, hay un pastor semiarrodillado e inclinado. Parece girar el rostro hacia el niño, al que mira ensimismado, mientras se exhibe casi de perfil, apoyado en un bastón. Su bien lograda anatomía se cubre con sandalias de tono sombra natural, ropilla de color rosa, logrado quizá con siena tostada, ocre amarillo y blanco de

⁵⁶⁴ Manuel Toussaint, Paseos coloniales, pp. 18-24 o véase Historiografía de Andrés de Concha, Manuel Toussaint (1923)

⁵⁶⁵ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, p. 396

plomo, igual a su gorro. Lleva jubón y capilla de tonalidades en siena natural y ocre amarillo. En estas prendas se alternan largas y onduladas pinceladas en los contornos, y cortas y angulosas en los pliegues. Pese a que sus manos son también de dedos delgados, largos y puntiagudos, se ven pequeñas en relación al cuerpo. Empero, es la mejor figura de la composición. Me parece probable la utilización del grabado de La adoración de los pastores de Martín de Vos y S. Sadeler del año de 1580 para la representación de este pastor. Aunque la postura es diferente, la ropa es muy parecida. Sin embargo, si se piensa en el año de 1580 en que se grabó la estampa, no existe la posibilidad de que el pintor la tuviera como fuente gráfica. Mas si se considera no perteneció al primer altar mayor de Yanhuitlán, sino a otro de hechura más tardía pero también del siglo XVI y colocado en algún otro lugar de la nave, entonces sí cabría la posibilidad.

Atrás del pastor hay dos personajes más, ambos de pie y agachados en actitud de adorar al niño. Uno de ellos viste ropilla de color rosa, como la del pastor hincado, jubón de tonalidades pardas, capotillo y gorro blancos. Las manos, similares a las de los otros personajes, las une en posición orante y las lleva a los labios en señal de veneración. Este pastor, como el primero, es fornido y de cabeza pequeña en proporción al cuerpo, como si el artista hubiera seguido el consejo de Raffaello Borghini: “Dad a vuestras formas humanas cabezas pequeñas y largos miembros y tendrán la elegancia requerida”.⁵⁵⁶

Del otro pastor sólo se ve el rostro de amplia frente, la barbilla pegada a la garganta y las manos abiertas en ademán de gozo y asombro.

El suelo, como en la tabla de Tamazulapan, está pintado con diversas tierras en cuya esquina inferior izquierda se aprecian hierbas que no se alcanzan a identificar.

La adoración de los pastores transcurre en un espacio cerrado, de muros formados de grandes sillares que sostienen arcos colocados en diagonal. Los sillares son de tonalidades grises y pardas, vetustos y desgastados por el tiempo. No se alcanza a ver paisaje alguno.

⁵⁵⁶ Anthony Blunt, op.cit., p. 113 apud, Raffaello Borghini, Il Riposo.

Existe relación psicológica entre los personajes: todos miran al niño y éste a su madre. Todos forman un medio círculo a su alrededor, con excepción del pastor semiarrodillado, cuyo jubón forma una diagonal con el manto del mismo tono de san José.

El grabado con el mismo tema de Martín de Vos y S. Sadeler de 1580 es de composición muy semejante: el orden de los personajes y la arquitectura en ruinas es igual. Mas el cuadro de Yanhuitlán supera al grabado e incluso a su similar de Huejotzingo, que ciertamente procede de dicha estampa.

Hasta donde se alcanza a ver, el cuadro no parece presentar repintes, pero sí semejanzas formales con varios detalles de las figuras de las tablas de Tamazulapan (niño, desproporción de María y manos pequeñas de dedos largos y puntiagudos), características que he atribuido a un oficial de Concha. Por ello, podría plantear la hipótesis de que La adoración de los pastores de Yanhuitlán es de Concha (composición, relación psicológica, anatomía del pastor semiarrodillado, trabajo de los paños, etc) y de su oficial, el mismo que lo ayudó en Tamazulapan.⁵⁶⁷

De La adoración de los pastores Toussaint opinó que le parecía de tendencia española porque “busca efecto luminoso”, aunque “con detalles indígenas como el ‘cacle’ del primer pastor”⁵⁶⁸, que a mí me parece más bien una sandalia. Tovar de Teresa, por su parte, “observa la maestría de Concha [encuentra que] los tres pastores están muy relacionados con Coixtlahuaca, sobre todo el de en medio, de nariz prominente y el del fondo, con la posición de la cabeza típica en Andrés de Concha. [Advierte también que] el niño Dios es idéntico en Yanhuitlán y Coixtlahuaca [y que los fondos] de ruinas a base de grandes piedras, son muy semejantes”.⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ Véase en este mismo estudio la posible participación de tres pintores en las tablas de Tamazulapan.

⁵⁶⁸ Manuel Toussaint, Paseos coloniales, pp. 18-24; y, "Notas sobre Andrés de la Concha", pp. 26-39

⁵⁶⁹ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, p. 396

c) La adoración de los reyes

Inmediatamente puede advertirse que La adoración de los reyes de Yanhuítlán (Fig. YAN1.P11) es de composición semejante a la de Tamazulapan, al menos en la diagonal que forman los cuatro primeros personajes. Sólo hay variantes en la postura de María y en el modelo de san José. Incluso podría pensarse que se invirtieron los calcos o el grabado de donde procede. El niño es exactamente igual en postura y expresión. Lo mismo ocurre con el anciano rey, hincado e inclinado hacia el pequeño, la suela de su sandalia y hasta la manera de sostener el copón con el lienzo blanco. El rostro, a diferencia, está casi de perfil, pero ladeado hacia su hombro izquierdo, es más realista con respecto a su homólogo de Tamazulapan. También san José se halla detrás de un pequeño pilar, pero a diferencia de su similar de Tamazulapan, ahora es un anciano apoyado en su brazo derecho y de rostro parecido al de su equivalente de La adoración de los pastores de Yanhuítlán.

La anatomía, postura, rostro y manos de la Virgen son diferentes a todas las madonas vistas en las tablas de Tamazulapan y a las que se han analizado de Yanhuítlán. Los colores de su vestuario son los mismos, pero la factura es otra. Hay más transparencias, mayor sentido del volumen del cuerpo. La larga cofia que sirve de pañal al niño parece ahora de textura más suave.

Como personajes secundarios, equilibrando la diagonal, están Melchor y Gaspar. Su vestuario y sus coronas son menos elegantes que los de Tamazulapan; sus rostros, más rudos, menos idealizados. La musculatura más fuerte, como si los modelos hubieran sido trabajadores del campo.

La adoración de los reyes se escenifica en un edificio en ruinas, sin techumbre, pues a través de las vigas se alcanza a ver el cielo. Hay también dos vanos que descubren paisajes difíciles de analizar porque apenas y se vislumbran. Los sillares son del mismo tono de la escalinata en que María está sentada y que le sirve de trono. Bajo el último peldaño, en el piso, como en la tabla de Tamazulapan, se descubre la corona de picos del mago Baltasar.

Es evidente que La adoración de los reyes de Tamazulapan y la de Yanhuitlán proceden del mismo grabado colocado al revés, pero son diferentes a todas luces, con excepción del niño Jesús. El pintor de la de Yanhuitlán modela mejor el cuerpo humano, conoce y estudia a la perfección las texturas, pliegues y caídas de las telas que se adhieren a los cuerpos y permiten apreciar la musculatura a través de ellos. Por el contrario, las manos son más bien reposadas. Aunque el pintor de la de los reyes de Yanhuitlán usa iguales pigmentos y al parecer la técnica del temple, su manejo del azul es diferente: en el manto de la Virgen se advierten las transparencias y plegados que no pueden notarse obviamente en Tamazulapan, donde están repintados. La transparencia de los azules tampoco se percibe en los mantos de la Virgen de La anunciación ni en La adoración de los pastores de Yanhuitlán y ni siquiera en La sagrada familia de la Pinacoteca Virreinal. Los azules en estas últimas no tienen veladuras y no se distinguen los pliegues en las telas, lo cual da por resultado azules un tanto opacos. Los rostros masculinos son más realistas, no tienen nada en común con los de Tamazulapan ni las tres pinturas de la Pinacoteca. La faz de María es otra que no aparece ni en Tamazulapan ni en las imágenes femeninas del banco ni en La anunciación ni en La adoración de los pastores de Yanhuitlán y tampoco en Santa Cecilia ni La sagrada familia de la Pinacoteca. Las facciones son parecidas, pero el semblante es más dulce, más refinado. Por lo anterior, considero que el pintor de esta tabla no es ni el maestro ni el oficial de Tamazulapan y Yanhuitlán. Por tanto, no es Andrés de Concha sino otro, quizá también su oficial, pero más avanzado, más realista, aunque todavía dentro de los cánones manieristas.

Tovar de Teresa vio que La adoración de los reyes tenía “grandes semejanzas con la tabla de Coixtlahuaca del mismo tema [sobre todo por] la manera de plegar los paños”.⁵⁶⁰

d) La presentación en el templo

En La presentación en el templo (Fig. YAN1 P12) se observa la escena donde José y María llevan al niño con el sacerdote del templo. Detrás de José está Simeón, a quien se

⁵⁶⁰ Ibidem

le había revelado que no moriría sin ver a Jesús, lleva un cirio encendido, como símbolo de la luz que disipa las tinieblas.⁵⁶¹ A su lado, a espaldas de la Virgen, se halla Ana, la profetisa que se unió a los vaticinios de Simeón, según el Evangelio de san Lucas (2: 22-38).

Tovar de Teresa confundió esta representación con La circuncisión, pero si lo fuera no aparecerían los dos profetas ni el niño cubierto. El mismo autor hizo hincapié en que esta tabla lo “remite inmediatamente a la obra de Luis de Vargas [..] La adoración de los pastores de la catedral de Sevilla...”⁵⁶² aunque no dice por qué. Por el contrario, a mí me lleva a La circuncisión de Tamazulapan, y no en cuanto a la composición, más diestra en aquélla, sino por el modelo, vestuario y postura del sacerdote, los pedestales de columnas clásicas y la mesa que sirve de altar con el paño que la cubre. El pintor pudo servirse de un calco o de un grabado, como en las imágenes antes analizadas.

El niño Jesús de La presentación en el templo lleva pañal, aunque también es robusto, abre los brazos y muestra la planta del pie derecho, la expresión es diferente al de La circuncisión de Tamazulapan. En el sacerdote la única variante es el color del ropaje: aquí, el mejil es amarillo nápoles, la ropilla, blanca; el efod, ocre amarillo; y, el shtraimbl, verde. La cenefa de éste intercala una letra hebrea y una griega. Así aparecen samekh □, omega Ω, kaf ך, y delta Δ.

La Virgen, de perfil, con grifón blanco y manto azul, extiende la mano derecha —que no enseña la muñeca— en actitud de hablar con el sacerdote, a quien ve a los ojos. El manto no permite entrever su cuerpo y presenta la misma desproporción que en sus similares de La anunciación y La adoración de los pastores de Yanhuitlán, así como en la de este último tema de Tamazulapan.

San José carga al niño. Va ataviado con una túnica rosa, lograda quizá con pigmentos de siena tostada, ocre amarillo y blanco de plomo. Las luces y las sombras de

⁵⁶¹ Mariano Monterrosa Prado, Manual de símbolos cristianos, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Dirección de Estudios Históricos, 1979, p. 41

⁵⁶² Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, p. 397

los pliegues están perfectamente estudiados. Su rostro es semejante al de La adoración de los pastores, cierra los párpados en actitud de mirar hacia abajo, se ve con barba y más joven. Simeón reproduce el rostro de José, pero sin barba. El brazo, pésimamente escorzado, porta una vela encendida.

Ana, casi escondida, lleva las tórtolas. Su ropaje se compone de grifón blanco, túnica rosa y manto en tono de sombra natural. Su semblante es el de la Virgen de La adoración de los pastores de Yanhuitlán. También cierra los ojos como si no se atreviera a ver a Jesús o su actitud fuera de reverencia.

Como ya se dijo, el templo es una construcción clásica semejante a la de La circuncisión de Tamazulapan. Incluso el cortinaje anudado al primer tercio de una columna es muy parecido. Empero, aquí no se percibe ningún paisaje de fondo. La arquitectura vista en diagonal recuerda el fondo de la Virgen de Pésaro de Tiziano, concluida en 1526 (Iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari, Venecia).

La composición, de forma similar a La adoración de los pastores de Yanhuitlán, se circunscribe a un semicírculo que forman María, José y el sacerdote alrededor del niño. Sólo existe relación psicológica en estos tres personajes, pues Simeón y Ana bajan los ojos tímidamente.

En la composición y en el rabino me parece advertir la mano del maestro. En los tipos físicos de los rostros, la falta de proporción de María con los otros personajes y el azul opaco y sin transparencias de su manto, está presente el que supongo oficial de Concha.

e) La resurrección

Rompiendo con el programa iconográfico de los dos primeros cuerpos (según el cual en el tercero, en la calle lateral izquierda se tendría que presentar la crucifixión, el descendimiento en la central y la resurrección en la extrema derecha, o bien la crucifixión en la central, el descendimiento en la izquierda y la resurrección en la derecha (Fig. YANI-int)), en la calle central del tercero se encuentra La resurrección (Fig. YANI.P14). El episodio no está descrito en ninguno de los evangelios ya que todos narran el momento posterior; es decir, el del hallazgo del sepulcro vacío. Empero, san

Mateo (27: 62-66; 28: 1-6) menciona que los sacerdotes y fariseos pidieron a Pilatos una guardia de soldados que custodiara la tumba de Jesús, pues éste había pronosticado resucitar después de tres días. El gobernador accedió, los militares aseguraron el sepulcro y sellaron la piedra. Mateo no narra el sueño de los centinelas ni su brusco despertar ante la visión de Cristo, sino más bien la aparición de un ángel vestido de blanco, ante cuya vista los soldados “temblaron de miedo [...] y quedaron como muertos” (28: 4), escena posterior a la resurrección de Jesús. No obstante, en esta tabla Cristo aparece sobre una fosa, de pie, con los empeines juntos, como si aún los tuviera clavados. Su cuerpo es proporcionado sin ser musculoso como los prototipos manieristas, pero el brazo que alza en ademán de triunfo es muy delgado. El rostro joven, barbado y de cabellos largos, ensortijados y oscuros —idéntico al Cristo de El juicio final del mismo retablo— observa a dos soldados romanos que le devuelven la mirada. Jesús lleva cendal blanco y un manto de color bermellón de textura gruesa, lograda con pinceladas cortas y redondas en el plegado y que parece ondear gracias al viento. Porta también la bandera blanca con la cruz roja al centro, símbolo de la resurrección, de la victoria sobre la muerte a través del martirio.⁵⁶³

Por lo que se llega a descubrir, las piernas y el nudo del cendal de Jesús están repintados. A Tovar de Teresa esta figura lo “remite al miguelangelismo y le recuerda al de Coixtlahuaca”.⁵⁶⁴ Así también compara el desnudo con el de san Lorenzo de la imagen de la Pinacoteca,⁵⁶⁵ que para mí no tienen relación formal alguna.

A los pies de Jesús hay cuatro centinelas, dos a la izquierda y dos a la derecha. Todos de fuerte musculatura y excelente proporción anatómica, según dejan ver los bien estudiados pliegues de los paños. Todos, igualmente, tuercen sus cuerpos de manera diferente y, solos y en pareja, logran los famosos contrapposti. Cada uno compositivamente supera el manierismo de la figura de Jesús. El soldado del ángulo inferior izquierdo, medio hincado, abre las rodillas al tiempo que gira el torso en sentido

⁵⁶³ George Ferguson, op.cit., p. 252

⁵⁶⁴ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, p. 397

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 132

contrario y apoya el brazo derecho en la pierna opuesta. Sostiene el escudo, se protege con él y levanta el rostro —de perfil clásico— hacia el resucitado. Su actitud es de sobresalto y trata de ponerse de pie de inmediato. El guardia que está a sus espaldas parece huir despavorido. Su cara es la de un hombre maduro, barbado, que mira a Jesús con expresión temerosa. Su brazo izquierdo parece mal escorzado. No se alcanza a distinguir ni el vestuario ni los colores en ninguno de los celadores, pero sí es perceptible la serpentinata que se inicia en el pie izquierdo del que se halla en primer plano, continúa en la rodilla, luego en el brazo apoyado en ésta, el codo, el hombro y la cabeza. Desde ella continúa hacia el otro brazo, para proseguir por el de su compañero de atrás y culminar en la cabeza de éste.

Del lado opuesto aún duerme el vigilante de la esquina. Está cobijado con un manto de bien trazados pliegues en ocre amarillo. Su posición y el trazo de los músculos son semejantes a los de san Lorenzo en la tabla de la Pinacoteca Virreinal. Idénticamente, el centinela de atrás tiene parangón con el movimiento del cuerpo del verdugo que empuña el arma que dará muerte a san Lorenzo (Fig. PIN2). El rostro inclusive es equivalente al del santo y también al de Magdalena en la imagen del banco. La coraza de este guardia es de color bermellón y su casco parece azul ultramar. Estos dos personajes también forman una composición en “s” que se forma en el pie, rodilla, glúteo y cabeza del durmiente; y prosigue en la mano, codo, hombro y cabeza del único soldado que no demuestra temor.

Sobre la cabeza de Cristo se abre un rompimiento de gloria. La forma de las nubes se puede comparar también a las que hay en El martirio de san Lorenzo. Sin embargo, la lejanía del cuadro no permite cotejar la factura. El fondo parece neutro, sin paisaje, con graves faltantes en la capa pictórica, sobre todo en el centro, donde ya se nota la unión de los tablonés.

La resurrección de Yanhuitlán se estructuró por medio de dos triángulos. Uno lo forman las manos de los centinelas del segundo plano y la cabeza de Jesús. El otro, las mismas manos, pero ahora unidas a los pies de los soldados del primer plano. Es decir, hay un rombo compositivo.

De acuerdo a las características formales descritas, me parece que este cuadro lo ejecutó el maestro, si es que éste es Andrés de Concha. Las similitudes con la imagen de María Magdalena que hay en el banco, así como con El martirio de san Lorenzo me parecen obvias.

f) La ascensión

Tanto a Manuel Toussaint como a Tovar de Teresa La ascensión les ha parecido “defectuosa” y “de mediana factura” porque sólo están los pies de Jesús y los apóstoles que miran hacia arriba,⁵⁶⁶ como desde luego sucede (Fig. YAN1.P13). El modelo seguramente procede de un grabado común a Concha y a Pereyns, pues en el retablo mayor de Huejotzingo el tema se soluciona de manera semejante; esto es, nubes que se abren en un rompimiento de gloria por el que asciende la figura de Jesús, de quien se alcanza a ver hasta la pelvis en Huejotzingo y sólo los pies en Yanhuítlán. Los personajes son más nítidos en Huejotzingo, pero dos apóstoles del primer plano, la Virgen y María Magdalena se hallan en posiciones similares. En ambas representaciones son siete los personajes del lado izquierdo, mientras en el derecho hay cinco en Yanhuítlán y seis en Huejotzingo. La factura, claro está, es otra. El tema, de composición semejante, lo repite una de las tablas del retablo mayor de la iglesia de San Bernardino de Siena de Xochimilco.

El tema de La ascensión procede del Evangelio de san Lucas y de los Hechos de los apóstoles. El primero cuenta que en la última de las varias apariciones de Jesús a sus discípulos, el Señor “ . los condujo afuera, camino de Betania, y, levantando las manos los bendijo. Y mientras los bendecía se fue separando de ellos, y era elevado al cielo” (24. 50-51). El otro texto agrega que “ se fue elevando a vista de ellos hasta que una nube le encubrió a sus ojos. Y cuando miraban atentos cómo iba subiéndose al cielo, he aquí que aparecieron cerca de ellos dos personajes con vestiduras blancas, los cuales les dijeron: varones de Galilea, ¿por qué estáis mirando al cielo?” (Hechos 1: 9-11).

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 397; Manuel Toussaint, Paseos coloniales, pp. 18-24, o bien véase en este mismo estudio Historiografía de Andrés de Concha, Manuel Toussaint (1923)

En efecto, en la tabla de Yanhuítlán se ve la nube que esconde a Jesús –del que como ya dije sólo aparecen los pies–. Los apóstoles, mientras tanto, acompañados de la Virgen y María Magdalena, miran al cielo.

En mi apreciación, creo que la escena se apega estrictamente a la historia sagrada y a un grabado que también empleó Pereyng, y por supuesto el pintor de la tabla de Xochimilco mencionada arriba, pero de ninguna manera considero que por sólo contemplarse los pies de Jesús, la pintura sea “defectuosa” y “de mediana factura”. Por otro lado debo mencionar que las tres pinturas componen el grupo que Rogelio Ruiz Gomar ha denominado “Ascensiones cortadas”, precisamente por sólo mostrar las extremidades inferiores de Jesús. Según el historiador “detrás de esas pinturas existieron como punto de partida modelos europeos que manejaban tal solución [...]. Se trata de la tardía repetición de un modelo tardogótico”.⁵⁶⁷ Hay que recordar también que la disposición de medias figuras en los primeros planos es una de las características del manierismo.⁵⁶⁸

Compositivamente los apóstoles y las mujeres forman un círculo alrededor de los pies llagados de Cristo que pisan un manto de vuelos muy bien trazados. Las túnicas y mantos de los apóstoles del primer plano se adhieren a sus cuerpos voluminosos y dejan ver una bien estudiada anatomía. Los pliegues de su ropa los modelan pinceladas largas y angulosas. La figura de María, sin embargo, vuelve a presentar la imperfección que ya se ha notado; esto es, su falta de proporción con los otros personajes. Aquí se halla hincada y se ve mucho más alta y corpulenta que el apóstol del primer plano. Las manos de los personajes son muy expresivas, de dedos delgados, largos y puntiagudos, que no muestran la muñeca.

La composición en círculo y la forma de plegar los paños parecen del maestro. La desproporción de María y las manos expresivas de los espectadores de La ascensión,

⁵⁶⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “Persistencia y continuidad en la pintura de la Nueva España”, en Tiempo y Arte (XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte). México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 445-446

⁵⁶⁸ Rogelio Ruiz Gomar, El pintor Luis Juárez... p. 51

son algunas de las características que ya he mencionado como del oficial. Por ello se podría considerar que en La ascensión existe el trabajo del maestro y del oficial.

g) El Pentecostés

El Pentecostés —o sea la fiesta en que los judíos celebran la entrega de las tablas de la ley a Moisés—, cincuenta días después de la Pascua de resurrección, tuvo lugar el episodio que la Iglesia conmemora bajo el nombre de Venida del Espíritu Santo. En los Hechos de los apóstoles se narra lo siguiente: “Y, al cumplirse el día de Pentecostés, estaban todos juntos [se refiere a los apóstoles y a la Virgen] en un mismo lugar. Cuando de repente sobrevino del cielo un ruido, como de viento impetuoso que soplaba, y llenó toda la casa donde estaban Y les aparecieron lenguas como de fuego, que se dividían, y se posaron sobre cada uno de ellos. Entonces fueron llenados todos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les daba palabras” (Hechos 2:1-4)

La historia de la Venida del Espíritu Santo se narra en la tabla del tercer cuerpo de la calle lateral derecha del retablo mayor de Yanhuitlán (Fig. YANI.P15). En un espacio cerrado, en medio de una construcción clásica de la que se alcanzan a ver altos pedestales donde apoyan los primeros tercios de pilares estriados, en lo alto, iluminada bajo un resplandor, aparece el Espíritu Santo en forma de paloma, ave muy similar a la de La anunciación de Tamazulapan Abajo del Espíritu Santo está María sentada, con un libro abierto sobre las piernas, que ni siquiera se insinúan a través del manto Su rostro repite otra vez el de santa Catalina de Siena del banco, y va ataviada con grifón blanco y amplio manto azul De nuevo su cuerpo es desproporcionado con respecto a los de los apóstoles y su manto azul es opaco, un tanto áspero, sin la forma de los pliegues En la cabeza ostenta la pequeña lengua de fuego que también exponen los discípulos de Jesús

Alrededor de María se hallan los doce apóstoles, seis de cada lado. Con excepción de los tres apóstoles del fondo, que parecen estar sentados y en amena charla, los otros están de pie. Todos son muy delgados en relación a María. Todos ocultan su cuerpo tras amplios mantos de pliegues largos y ondulados, menos el del primer plano de la izquierda, que lo lleva terciado en tono ocre amarillo sobre una túnica en siena

tostada, manto y túnica que permiten adivinar lo fornido del brazo y la pierna visibles. Por desgracia no se pueden analizar ni comparar sus semblantes, que no se aprecian desde lejos, pero sí se puede notar que los pies de los que se encuentran más cercanos al espectador son muy pequeños, afines a los pies del arcángel de La anunciación del mismo retablo. Los dedos de las manos se distinguen sólo por lo largo.

No hay relación psicológica: la Virgen mira hacia abajo; los tres apóstoles del fondo parece que hablan entre sí; otro lee un libro; uno más echa un vistazo a su compañero y sólo seis, tres de cada lado, ponen atención al suceso y contemplan al Espíritu Santo.

Como se advierte, las relaciones de esta pintura con La anunciación, son más que evidentes, y esto se nota en la falta de proporción de María con sus compañeros, el azul opaco de su manto y por sí fuera poco en los pies pequeños de los apóstoles. No obstante la composición semicircular parece del maestro.

h) La asunción-coronación

En la calle central del cuarto cuerpo, en el sitio donde hipotéticamente debería estar El Pentecostés, se localiza la Virgen en el misterio de La asunción-coronación (Fig. YANI.P17).

Según la leyenda, una gran tristeza invadía el corazón de María por la ausencia de su hijo. Un ángel la visitó para comunicarle su próxima muerte terrenal y le entregó una palma que debía ser colocada sobre su féretro. La Virgen pidió al ángel que los apóstoles se hallaran a su lado durante el trance. Una vez reunidos, María se sentó en medio de ellos a esperar la muerte. Luego, Jesús llegó acompañado de ángeles, el alma de la Virgen abandonó su cuerpo y voló a la eternidad en brazos de su hijo. Los apóstoles trasladaron el cuerpo a un sepulcro del huerto de Gethsemani, ahí lo velaron durante tres días, al término de los cuales Jesús se presentó por él: “En aquel momento el alma de María se aproximó a su cuerpo y éste, vivificado nuevamente, se alzó glorioso,

salió de la tumba y entonces la Señora, acompañada y aclamada por infinidad de ángeles subió a los eternos tálamos”.⁵⁶⁹

Al momento de la ascensión del cuerpo y alma de María, en la tabla de Yanhuiltán se agrega el de la coronación; es decir, el instante en el cual Jesús, en compañía de Dios Padre y el Espíritu Santo, recibe a su madre y la corona reina del cielo.⁵⁷⁰

Tovar de Teresa confundió el tema con el de la Inmaculada Concepción. En un principio le recordó la de Martín de Vos en Cuautitlán que luego atribuyó a Andrés de Concha.⁵⁷¹ La confusión iconográfica surgió quizá porque María se apoya en la luna en cuarto menguante, semioculta entre las nubes que envuelven a los ángeles y a ella misma.

María aparece de pie, con el rostro ladeado a la izquierda, las manos en posición orante y ataviada con túnica blanca que no deja ver sus pies, cofia transparente y manto azul. Su rostro es análogo al de María Magdalena del banco, y por tanto al de santa Cecilia de la imagen de la Pinacoteca Virreinal. No obstante, el brazo izquierdo que sale del manto no tiene una solución correcta, las manos son pequeñas en relación al cuerpo y los dedos largos y puntiagudos. Así también el manto azul presenta la calidad opaca, sin transparencias, con la falta de adhesión al cuerpo que permanece inadvertido.

Los ángeles que revolotean entre las nubes tienen alas muy pequeñas, como las de Gabriel en la escena de La anunciación. Sus brazos son torneados, las manos expresivas de palma cuadrada, dedos largos y puntiagudos, y cabellos rubios y ensortijados. Hay tres ángeles infantes que juegan y se cubren con el manto de María. Sólo los envuelve una banda de tela que deja descubiertos los brazos y piernas. El de la derecha guarda una postura análoga al que está en el ángulo superior izquierdo de la imagen de Nuestra Señora del Rosario. Los ángeles de los extremos centrales, son ya

⁵⁶⁹ Santiago de la Vorágine, op.cit., pp. 477-498

⁵⁷⁰ George Ferguson, op.cit., p. 101

⁵⁷¹ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento..., p. 397 y Pintura y escultura en Nueva España, pp. 83-98

adolescentes y proporcionalmente de cuerpo más pequeño al de la Virgen. Tras los pliegues de las túnicas talaes se nota la bien estudiada anatomía. Ambos se encuentran de perfil y miran a la Virgen con veneración, mas sus perfiles, ha.ta donde se ve, no tienen nada en común con los de las otras tablas. Dos ángeles, también adolescentes, más diminutos para dar el efecto de lejanía, cierran el círculo compositivo que rodea a María. El de la izquierda está sentado en las nubes y las manos parecen aplaudir; el de la derecha, escorzado, trata de tocar a María con una mano idéntica a la de la campesina de La adoración de los pastores de Tamazulapan. Tras ellos, en las nubes más apartadas, se vislumbran dos querubines.

En lo alto se abre un rompimiento de gloria por el que emerge la Santísima Trinidad. El Padre y el Hijo sostienen la corona de picos sobre la cabeza de María, a la que ven desde las alturas. El primero, anciano y barbado, se halla en actitud de bendecir, del otro no se advierte el brazo izquierdo. La paloma del Espíritu Santo, de la que emana una luz dorada, concluye el triángulo compositivo.

Las características formales enunciadas me hacen suponer que en esta tabla hubo dos intervenciones. Una, la del maestro, de quien es la composición y el rostro de la Virgen. Otra, la del oficial, que en realidad tuvo a su cargo la factura del resto del cuadro.

i) Nuestra Señora del Rosario

Conforme ya dije, la Virgen del Rosario (Fig. YANI.P16) no tiene nada que ver con el programa iconográfico del retablo. En otro estudio ya analicé la imagen y formulé la hipótesis de que perteneció a otro retablo, al de la cofradía del Rosario, que a fines del siglo XVII y principios del XVIII se consideró “pasado de moda”, se cambió por el actual, y la tabla con la representación de la Virgen del Rosario pasó a formar parte del nuevo altar mayor, salomónico, que también por ese tiempo se facturaba.⁵⁷² Ahora sólo corregiré algunos puntos y más que precisar otros, expresaré mis dudas al respecto.

572

Alejandra González Leyva, La devoción del Rosario en Nueva España... pp. 262-279

En principio, en mi estudio pasado di por hecho que la técnica pictórica era óleo sobre tabla, cosa que hoy no podría afirmar sobre todo por la altura a la que se encuentra la pintura. Ahora, después de ver que los cuadros más cercanos al espectador son de técnica mixta o temple, podría pensar que se usó una de éstas. También estaba convencida de que la Virgen del Rosario era de Concha, mas en este momento lo pondría en duda, ya que no encuentro elementos estilísticos que unan la figura que aparece dentro de la mandorla con las imágenes antes analizadas, salvo con La adoración de los reyes del mismo retablo.

La imagen, como dije, es una Virgen de cofradía, por ello María es proporcionalmente mayor a los cofrades. Además la mandorla del rosario separa el espacio divino del terrenal y manifiesta la grandeza de aquél con respecto a éste, cosa que no puede pensarse de La anunciación, La adoración de los pastores, La presentación, La ascensión y El Pentecostés, donde la Virgen se representa humana y en compañía de humanos y por lo mismo su desproporción es evidente. Otra cualidad que no poseen las obras antes referidas es el trabajo del manto azul que cubre a la madona del Rosario, de pliegues redondos formados con rectas y alargadas curvas que muestran el contorno de las piernas. El azul ultramar, está tan bien aplicado como en La adoración de los reyes. El rostro de Nuestra Señora del Rosario, incluso, es más parecido al de esa Virgen, pero también las manos son semejantes a las de la madona de La sagrada familia de la Pinacoteca Virreinal. Los niños de las madonas del Rosario y de La adoración de los reyes son también comparables

Los cuadros de Nuestra Señora del Rosario y La adoración de los reyes considero que son de distinta factura a los otros del mismo retablo, en los cuales son perceptibles las manos del maestro y el que supongo oficial. Sin embargo, en Nuestra Señora del Rosario los cofrades recuerdan las figuras que pinta el oficial, al menos esto es lo que se ve en los rostros, el vestuario y sobre todo en las manos de dedos largos y puntiagudos. Pero, ¿quién pintó a la Virgen? Si fue el maestro, es decir Concha, entonces él pintó también La adoración de los reyes, Santa María Magdalena, San Jerónimo, La resurrección y El juicio final. Empero, Nuestra Señora del Rosario y La adoración de los reyes, a mi juicio, se ven más emparentadas con las imágenes del retablo mayor de

Coixtlahuaca que con las del de Yanhuítlán o del de Tamazulapan. Hay que recordar, por cierto, que en los medallones con misterios del Rosario que rodean a la Virgen hay dos escenas idénticas a las pinturas del altar principal de Coixtlahuaca. Se trata de La resurrección y La presentación; esta última se pintó al revés en la tabla de la cofradía del Rosario. Este hecho en última instancia podría determinar que Nuestra Señora del Rosario y quizá también La adoración de los reyes no pertenecieran al retablo primitivo.

J) El juicio final

Una imagen de temática rara dentro de la pintura novohispana se representa en la calle lateral derecha del cuarto registro. Se trata de El juicio final (Fig. YAN1.P18), obra que quizá debería coronar el retablo en lugar de El descendimiento que hoy se ve. El tema bastante complicado, tanto que quizá por ello Tovar lo designó con el título de La bajada de Cristo a los infiernos, tiene varias fuentes literarias. Desde luego el Evangelio de san Mateo (24: 29-31; 25: 31-46), el Apocalipsis (20: 11-15) y el Credo niceniano (“...y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos...”), pero también, curiosamente y como lo hizo el mismo Miguel Angel, La divina comedia. Así, en lo alto, entre las nubes, aparece Jesús mostrando las llagas “con gran poder y majestad” (Mateo, 24: 30). Su madre está a su derecha y san Juan Bautista a su izquierda. Detrás de éste se ve a san Pablo con la empuñadura de la espada, a san Pedro con la llave, a una mujer cargando una cruz, tal vez santa Elena, y a dos personajes más, un hombre y una mujer en ademán de oración, pero sin atributo. Arriba de ellos, como si Jesús la hubiera lanzado, hay una espada que simboliza a la justicia, la palabra de Dios.⁵⁷³

Del otro lado, atrás de María, hay cuatro personajes casi escondidos entre las nubes. Sobre ellos, una rama de flores, aparentemente narcisos, alude a la piedad de Dios. De hecho la espada de la justicia y la flor de la piedad son elementos repetitivos en las escenas de El juicio final.

A los pies de María, en el ángulo inferior, un ángel dirige al grupo de elegidos hacia la luz que se vislumbra a través de las nubes. En el lado contrario la barca de

⁵⁷³ Juan Cantó Rubio, Símbolos del arte cristiano, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca/Cátedra, 1985, p. 153

Caronte conduce a los réprobos. En medio, entre los cuatro grupos, a manera de peana de Cristo, tres ángeles niños tocan las trompetas para despertar a los muertos que no se ven saliendo de sus tumbas como en otras pinturas del mismo tema.

Cristo, “. . .sobre las nubes del cielo...” (Mateo, 24: 30), en actitud de saltar para bajar de ellas, abre los brazos. Con la mano derecha en lo alto dirige la subida de los elegidos; con la que está hacia abajo, la caída de los condenados. El cuerpo musculoso de delgados brazos se cubre con un manto rosado que se adhiere perfectamente al volumen de las gruesas piernas y pantorrillas y deja descubierto el torso. El rostro barbado de cabellera rizada es idéntico al de La resurrección del mismo retablo.

María, con su característico grifón y manto azul que la envuelve toda, está de perfil, rogando a su hijo con las manos en ademán suplicante. Su cuerpo no se advierte a través de las ropas pero la proporción es semejante a la de san Juan Bautista. Este, enflaquecido pero musculoso —como san Jerónimo en el banco—, se halla también de perfil, de hinojos y orante. Sus pies descalzos sobresalen del vestido de piel de camello que se pega a su cuerpo enjuto.

San Pedro y san Pablo, ancianos de barba y cabellos blanquecinos, están sentados sobre las nubes. Pese a su avanzada edad son sumamente corpulentos y adoptan posiciones serpenteantes. San Pablo luce un manto de tono amarillo nápoles que deja descubiertos el pecho y los brazos. El manto del otro apóstol es de color azul y también muestra el pecho y uno de los brazos. La mirada del primero se vuelve hacia Jesús, la de san Pedro, en sentido contrario. Ambos personajes forman una composición en “s” que se inicia en la cabeza de Pedro, sigue hasta su mano, luego a la testa de Pablo, al hombro, codo, mano, rodilla y finalmente al pie de dicho apóstol.

El ángel que guía al grupo de elegidos recuerda al del canto segundo del Purgatorio de la obra de Dante. Ese que hizo la señal de la cruz a las ánimas y con ellas se alejó a la misma velocidad con que había arribado⁵⁷⁴. Aquí señala a las almas desnudas el camino a seguir, está de perfil, en actitud de caminar a toda prisa, al igual

⁵⁷⁴ Dante Alighieri, La divina comedia, Intr. y comentarios de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1979, (Sepan Cuantos, 15), p. 89

que sus dirigidos. Viste túnica talar ocre amarillo y un lienzo cruzado a su pecho y espalda que parece flotar debido a la rapidez, pero no se advierte el aleteo de las pequeñas alas.

El demonio Caronte, barquero del infierno, con la balsa repleta de almas pecadoras que atravesarán el río Aqueronte, recuerda las palabras que Dante puso en sus labios: “¡Ay de vosotras, almas perversas! No esperéis ver nunca el cielo. Vengo para conducirlos a la otra orilla, donde reinan eternas tinieblas, en medio del calor y del frío”.⁵⁷⁵ Y Dante continúa: “...aquellas almas, que estaban desnudas y fatigadas, no bien oyeron tan terribles palabras, cambiaron de color rechinando los dientes, blasfemando de Dios [...] El demonio Caronte, con ojos de ascuas, haciendo una señal, las fue reuniendo, golpeando con su remo a las que se rezagaban...”,⁵⁷⁶ actitud que representa el demonio de la tabla de Yanhuitlán.

Caronte y su barca son los mismos que Miguel Angel pintó en El juicio final de la Capilla Sixtina. La canoa, el remo, la ola que se forma, las ánimas apretujadas bajo el peso de otras e incluso el demonio, siguen exactamente las posturas de los personajes de la obra de Miguel Angel. Sólo cambia la expresión, dramática y terrorífica en la obra del florentino, reposada o resignada en la de Yanhuitlán (Fig. YAN1.P18 bis).

Caronte y las almas malditas y bienaventuradas son atletas desnudos con los músculos marcados. El mismo Cristo, san Pedro y san Pablo son prototipos del amor al cuerpo perfecto formado en el deporte, tan del gusto del arte clásico griego y después del renacentista. Ese amor al desnudo, que ya se ha visto en los fondos de La adoración de los pastores de Tamazulapan y en la Santa María Magdalena del banco del retablo mayor de Yanhuitlán, llega a su apoteosis en este juicio universal.

En El juicio final de Yanhuitlán abundan las reminiscencias de Miguel Angel. Parece que al autor le fuera imposible deshacerse de esa influencia. Por lo menos siete figuras cubren la cabeza con turbantes a la manera de las sibilas de la Capilla Sixtina.

⁵⁷⁵ ibidem, p. 9

⁵⁷⁶ ibidem

Tres están en la barca de Caronte, otra entra al cielo, una más se halla a espaldas de Pedro y dos atrás de la Virgen. ¡Y qué decir de las composiciones serpenteantes y de los cuerpos ensortijados entre sí, donde a falta de espacio los santos y las ánimas se encuentran apretados!

El pintor de El juicio final de Yanhuitlán, el maestro, Andrés de Concha, parece que estuvo en Italia y que no recibió el influjo del manierismo a través de Luis de Vargas, de Sturmio o de Pedro de Campaña, sino que bebió directamente en las fuentes primarias su conocimiento del arte clásico. Tal vez en Italia elaboró bocetos y apuntes de las grandes obras que luego trajo a México. Así lo advierto por lo menos en la barca de Caronte, copiada del testero de la Capilla Sixtina. Parece que el pintor hubiera aprendido de memoria las formas renacentistas, pero que las hubiera aprendido en Italia misma, no en España. Ya he dicho que sus conocimientos de pintura tal vez los obtuvo en la Accademia del disegno de Florencia, fundada por Vasari en el año de 1562.⁵⁷⁷ Si hubiera estudiado ahí, de seguro aprendería los conceptos del maestro para quien era importantísimo dibujar de memoria, sin copiar ya a la naturaleza.

“Lo mejor es dibujar el cuerpo desnudo del hombre y la mujer, para fijar en la memoria por el constante ejercicio, los músculos del torso, de la espalda, de las piernas, de los brazos, de las rodillas y el esqueleto que recubren. Cuando se ha adquirido una suficiente seguridad a fuerza de estudio, podrán dibujarse con la ayuda de la imaginación actitudes de cualquier posición sin tener a la vista formas vivas”⁵⁷⁸

Y continúa:

“Entonces el estilo de los pintores alcanza el grado sumo de belleza y ello porque la práctica se logra copiando una y otra vez los objetos más bellos y

⁵⁷⁷ Véase en este mismo estudio *Historiografía de Andrés de Concha. Estado actual de las investigaciones. Influencias artísticas.*

⁵⁷⁸ Anthony Blunt, *op.cit.*, p. 104, *apud.*, Giorgio Vasari, Introducción, "De la pintura", cap. I, p. 172.

reuniendo estas cosas más bellas, manos, cabezas, cuerpos y piernas, a fin de crear una forma humana que sea lo más bella posible”.⁵⁷⁹

Tovar de Teresa ya se había preguntado sobre la posibilidad de que Concha hubiera visto la obra de Miguel Angel en la Capilla Sixtina. Así también encontró que el rostro de la figura que yo identifiqué como de san Pablo —pero que él sólo describió como “corpulento y barbado” que le “recuerda” a Luis de Vargas y a Rafael Sanzio—, era “idéntico” a uno de los personajes de La sagrada familia de la catedral de México.⁵⁸⁰ Si Tovar se refiere a san Joaquín, porque no lo dice, posiblemente esté en lo cierto.

k) El descendimiento de Jesús

En el remate del altar mayor de Yanhuitlán, sitio que quizá debería ocupar El juicio final, se localiza El descendimiento de Jesús (Fig. YAN1. P19)

San Juan menciona que Cristo le encargó a la Virgen y que ambos estuvieron al pie de la cruz (Juan, 19: 26-27), después de lo cual sobrevino la muerte de el Salvador. Los cuatro evangelistas narran el descendimiento.⁵⁸¹ José de Arimatea pidió el cuerpo de Jesús a Pilato, que se lo entregó Con una sábana limpia “...bajó a Jesús de la cruz, y le envolvió en la sábana...” (Marcos, 15: 46). A ello le ayudó Nicodemo “...que en otra ocasión había ido de noche a encontrar a Jesús, trayendo consigo una mixtura de mirra, y de aloe...” (Juan, 19:39). El hecho lo presenciaron algunas mujeres, entre ellas María Magdalena, María, la madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé, esposa de Zebedeo, madre de Santiago el Mayor y de Juan (Mateo, 27. 56 y Marcos, 15: 40).

Tal y como lo narran los evangelios, la escena de Yanhuitlán presenta el momento en que José de Arimatea y Nicodemo, subidos en escaleras, desclavan a Cristo de la cruz. Mientras tanto, Juan, de rodillas, atiende a la Virgen, recostada en su pecho y transida de dolor; María Magdalena acaricia los pies de Jesús; la otra María, de quien

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 105, apud., Giorgio Vasari, Vidas..., p 80

⁵⁸⁰ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento... p. 397

⁵⁸¹ Mateo, 27: 56-59; Marcos, 15: 40-47; Lucas, 23: 49-53; y, Juan, 19: 38-40

sólo se ve el rostro y las manos en actitud de incredulidad, observa la bajada del Señor; y, Salomé, envuelta en un manto que la cubre toda, apoya la cabeza en su hombro en señal de dolor

Por desgracia la imagen está sumamente repintada, sobre todo el cuerpo de Jesús, imposible de analizar en algún aspecto. El rostro, el torso, las piernas y los brazos fueron brutalmente atacados por los repintes, al grado de parecer un títere desproporcionado y desarticulado. Lo mismo sucede con el antebrazo y mano derecha de José de Arimatea, pintados con el peor ejemplo de un pésimo pintor. No obstante el cuerpo de José es un claro exponente del gusto renacentista: se halla en el acto de subir la escalera, medio de espaldas, de fuertes piernas y pantorrillas que se ven a través de las calzas y el jubón de tono verdigris. El rostro no se alcanza a percibir, pero sí el manto ocre amarillo y el turbante, al parecer de tono siena tostada

Nicodemo, también sobre una escalera, descuelga a Cristo por atrás de la cruz. Su figura escorzada lleva un manto de tono siena tostada. Su rostro es el de un anciano barbado y de blanca cabellera, muy semejante al que está a espaldas de san Lorenzo en la tabla de la Pinacoteca Virreinal. La mano izquierda adopta una solución similar a la del cirujano que sostiene el prepucio del niño Dios en La circuncisión de Tamazulapan.

El rostro de la Virgen también está muy repintado, pues es muy diferente a todos los que se han visto. A través del manto se observa uno de los brazos, pero mal dibujado, ya que parece que sale del pecho y no del hombro. San Juan mira el semblante de María, la sostiene en sus brazos y la consuela. La palma de su mano izquierda, cuadrada y de dedos largos y puntiagudos es análoga a las que pinta el que he designado oficial de Concha. Sobre su cabeza hay un brazo que no es de ninguno de los personajes pero cuya mano apunta hacia arriba. Puede tratarse de un pentimento que con los años se hizo visible.

De María Magdalena sólo se descubre el brazo izquierdo mal escorzado y las manos de dedos largos y puntiagudos, equivalentes a los de la otra María, tras de quien se esconde la afligida Salomé. A lo lejos, casi imperceptiblemente, se observan las lomas de un paisaje

Por los repintes absurdos puestos sin “ton ni son” es difícil adjudicar la pintura al maestro o al oficial. Por lo poco que resta sin repintes, como el cuerpo de José de Arimatea y el rostro de Nicodemo se podría atribuir al maestro, pero también al oficial por los escorzos fallidos de los brazos y las manos de palma cuadrada de dedos largos y puntiagudos.

Tovar de Teresa no emitió ningún juicio sobre esta pintura por “la altura, la suciedad y obscuridad”. Sólo mencionó que la escena “está tomada [...] del grabado de Marcantonio Raimondi, mismo que sirvió a Pedro de Campaña” en la catedral de Sevilla del año de 1564.⁵⁸² Al respecto debo decir que sólo la postura de Cristo es muy semejante por el cuerpo arqueado, balanceado hacia el brazo derecho desclavado, en contraposición con el izquierdo que sostiene Nicodemo. Otros puntos de comparación son las escaleras apoyadas en la cruz y las manos entrelazadas de María. Fuera de estas figuras, las de José de Arimatea y Nicodemo son completamente distintas. Asimismo, en la imagen de Campaña, a los pies de Jesús no se ve a María Magdalena sino a san Juan. La Virgen, que sí se halla en primer plano, es asistida por las tres mujeres, mientras en la pintura de Yanhuítlán están pendientes de la bajada de Cristo de la cruz. Tal vez si el grabado se volteara al revés, la Virgen y la mujer que la atiende tendrían parangón con las figuras de María y san Juan de Yanhuítlán.⁵⁸³

I) Santa Catalina de Alejandría

Sobre la calle lateral izquierda, en el remate, hay una imagen de Catalina de Alejandría (Fig. YAN1.P20). Como se sabe, la santa mártir —por eso porta palma— era de sangre real —aunque en esta imagen no lleva corona— y muy culta, tanto, que en una ocasión se entrevistó con los sabios del emperador Maximino II y con su erudición y ciencia los convirtió al cristianismo. Ello enojó al gobernante, quien los envió a decapitar e incendiar, además de ordenar que la santa fuera atormentada y descuartizada en la rueda,

⁵⁸² Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento..., pp. 134, 398

⁵⁸³ Véase dicha imagen en Diego Angulo Iñiguez, Pintura del Renacimiento, vol XII de Ars Hispaniae... pp. 201-202

pero una flama venida del cielo destruyó el instrumento de martirio. Fue decapitada con una espada.⁵⁸⁴

En la imagen de Yanhuitlán, la mártir sólo aparece con palma y un manuscrito enrollado que alude a sus conocimientos,⁵⁸⁵ mas está ataviada como reina: luce un vestido en diferentes tonos de verde cardenillo con una delicada escarola en el cuello y la muñeca, y un delgado cinturón de tono sombra natural bajo el pecho. Lleva una capa de ambos tonos; o sea, verde cardenillo por el frente y sombra natural por el envés. Se encuentra enjorada con gran riqueza: diadema, aretes y broches que adornan el pecho y hombro visible. Son gemas rojas, quizá rubíes. Ella es blanca y rubia, de ojos y boca pequeños, cejas casi imperceptibles y nariz chata. Sus manos grandes no tienen dibujadas las falanges ni las uñas. Tras la santa hay un fondo oscuro.

Parece que la imagen está sobre tabla, con imprimatura de blanco de España, encima de la cual se dio una capa de rojo óxido de hierro. Al menos así se distingue a través de los faltantes de la capa pictórica, misma que presenta graves manchas producidas por la humedad. Pese a los deterioros se advierte que los paños, el rostro, las manos y los pigmentos que emplea el pintor no tienen nada en común con las otras pinturas del retablo. Los pliegues de las vestiduras son más angulosos, más tiesos, como arrugados, sin la caída de los paños de Concha o sus oficiales. Las escarolas y broches no los usan los pintores antes citados. He observado que en la pintura novohispana la joyería se empieza a ver con Echave Ibía en el Retrato de una dama (Pinacoteca Virreinal de San Diego), por ejemplo; más tarde, José Juárez —La porciúncula de la misma Pinacoteca— pinta los broches más grandes, del tamaño que se aprecian en el pecho y el hombro de la santa mártir. Igualmente, el verde cardenillo es un pigmento que no se advierte en las primeras pinturas manieristas, se emplea más bien hasta la generación de Echave Ibía, como en el San Juan en la isla de Patmos (Pinacoteca Virreinal) y desde él hasta Villalpando y Correa y sus contemporáneos. Asimismo, los fondos oscuros y neutros, según he percibido, corresponden a la época de Sebastián

⁵⁸⁴ Alban Butler, op.cit., p. 169; y, George Ferguson, op.cit., pp. 158-159

⁵⁸⁵ George Ferguson, op.cit., pp. 259-264

López de Arteaga A todo ello debo agregar que la blandura y falta de carácter del rostro y manos parecen proceder de la escuela de Luis Juárez.

Por las características antes descritas me atrevo a suponer que la imagen no perteneció al primer retablo, sino a otro de mediados del siglo XVII, quizá desbaratado. El cuadro, abandonado tal vez hacia fines de esa centuria o inicios de la siguiente, se incluyó en el retablo con un nuevo marco de molduras mixtilíneas, como corresponde a la época barroca.

m) San Juan Francisco Régis

En la calle lateral derecha, en el remate, la figura de un santo hace pareja con la mártir Catalina, incluso el marco es igual. Por los atributos puede tratarse de san Juan Francisco Régis (1597-1640), quien como jesuita, usa sotana negra y porta crucifijo con azucena. Dicho santo nació en Fontcouverte, villa del Languedoc. Entró al noviciado de Tolosa en el año de 1616. Sus predicaciones devolvieron la fe a numerosos campesinos que se habían convertido al protestantismo. Fue patrono de los encajeros de Puy porque promovió que el rey no cobrara impuestos a esos artesanos, toda vez que procuraban trabajo a las muchachas arrepentidas de profesar el protestantismo. Fue beatificado en 1716 y canonizado en 1737.⁵⁸⁶ Tal vez su imagen se colocó en el retablo mayor una vez beatificado y llegada la noticia a Nueva España.

Por lo que se aprecia, la imagen está sobre un lienzo pegado a tablonces de madera. La capa pictórica ha desaparecido del extremo inferior y se encuentra muy dañada. El fondo oscuro, la sotana y el birrete apenas y se advierten. Ello obedece seguramente a que el pintor usó una barniceta, técnica muy empleada en el siglo XVIII con el propósito de unificar e integrar el color. La barniceta entona un color predominante que en este caso pudo ser el rojo óxido de hierro, pigmento que gozó del favor de los pintores de ese siglo, pero que con el paso del tiempo provocó el

⁵⁸⁶ Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, v. III *Iconographie des saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956-1959, pp. 1140-1141

ennegrecimiento rojizo de la capa pictórica. Infinidad de pinturas de esa época presentan tal particularidad.⁵⁸⁷

Entre otros pigmentos propios de la pintura dieciochesca, en la imagen destacan al parecer las sombras natural y tostada, el rojo óxido de hierro, ya dicho, el blanco de plomo y el azul de Prusia. No hay verde ni amarillo, colores que faltan al pintor novohispano de ese tiempo. Así también, características formales de ese momento son por ejemplo, el rostro del santo, de carnación blanca, mejillas y labios sonrosados, de expresión suave, dulce, sin gran vigor, y manos blandas, lisas, casi flácidas, como si carecieran de huesos, los dedos incluso, aunque flexionados, no indican las falanges

Las peculiaridades enumeradas me parece que definen la época de factura de la imagen del santo. Imagen que posiblemente se pintó para hacer pareja con la santa Catalina, en el momento que se construía el retablo, es decir, se pintó después, no es compañera contemporánea de la Santa Catalina de Alejandría.

Otras imágenes que también decoran el remate del retablo como el perro que muerde la tea, el libro sobre la mesa y la cruz flordelisada están pintadas en negro sobre fondo blanco (Figs YAN1.E14 y YAN1 E16), pero las tarjas en que se hallan no son como las del banco, sus molduras son más bien mixtilíneas, relacionadas con la factura barroca del altar.

Finalmente, el retrato de santo Domingo corona el remate, mismo que no se alcanza a apreciar dada la altura a la que se encuentra

n) El descendimiento o La lamentación

El descendimiento, La lamentación o La piedad —como la llamó Toussaint— es una pintura sobre tabla que ahora se halla en uno de los vanos de un pedazo de retablo salomónico, y que el mismo crítico pensó que había pertenecido al altar mayor (Fig.

⁵⁸⁷ La barniceta es un barniz específicamente para técnica al óleo. En partes iguales se mezcla goma damar, aceite de linaza, esencia de trementina y el pigmento base. Comunicación verbal con la pintora Gabriela Terán.

YAN11).⁵⁸⁸ En la escena se reconocen a los protagonistas de El descendimiento; es decir, a Jesús, José de Arimatea, Nicodemo, san Juan, la Virgen, María Magdalena, María, la madre de Santiago el Menor, y Salomé. La lamentación, también conocida como El llanto sobre el Cristo muerto, se centra en el momento siguiente a la bajada de Cristo de la cruz y por lo mismo aparecen los personajes que estuvieron ahí presentes. La Virgen normalmente está de pie y su hijo recargado en ella. Por el contrario, si se representara La piedad sólo aparecerían dos figuras: María y Jesús desfallecido.⁵⁸⁹

En La lamentación de Yanhuitlán, en la base de la cruz, se halla Cristo muerto. Su madre lo sostiene de los hombros mientras Magdalena, a los pies del Señor, y la otra María acomodan la sábana santa. La Virgen parece apoyarse en el torso de san Juan, y éste sostenerla antes de que desmaye. Al lado de la Virgen se encuentra Salomé, y atrás, a la derecha de Cristo, José de Arimatea. Del lado contrario está Nicodemo y la ciudad de Jerusalén al fondo.

La figura de Jesús, con respecto a las que se ven en las pinturas del retablo mayor, es distinta: el rostro, más teatral, tiene escasos cabellos y barba, cejas caídas y nariz larga. Lo cruzan gotas de sangre que escurren desde la cabeza y se encuentran con la llaga del pecho, de donde manan más hilos de sangre hasta manchar el cendal. El tórax es más ancho y posiblemente más largo. Los pies y pantorrillas están dibujados con un trazo más rápido, más esquemático. Los brazos son también delgados y de *músculos marcados, pero las manos son grandes, de dedos gruesos* que no dejan apreciar las falanges, y esto se puede advertir en todas las manos que hay en la pintura.

La Virgen y Salomé, vestidas con grifón blanco y manto azul, reflejan en su rostro pesadumbre y dolor, pero Magdalena y la otra María parecen indiferentes al suceso. Los rostros de las cuatro mujeres son distintos a las madonas de las pinturas del retablo mayor: los ojos son pequeños, los párpados más bien delgados, las cejas caídas o rectas y muy cercanas entre sí, la nariz larga y la boca pequeña e inexpresiva.

⁵⁸⁸ Manuel Toussaint, Paseos coloniales, pp. 18-24 o bien véase en este mismo estudio Historiografía de Andrés de Concha, Manuel Toussaint (1923)

⁵⁸⁹ Louis Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, t. II, v. II, p. 520.

María Magdalena y la otra María se hallan de hinojos, vestidas con túnica, manto y velo, cuyos pliegues se forman con finas, largas y angulosas pinceladas. Los pliegues están muy cercanos unos de otros y no permiten advertir los cuerpos que hay bajo ellos.

San Juan es joven, robusto, mira hacia abajo y es también inexpresivo. El brazo derecho con el cual sostiene a María parece ser muy grueso y desproporcionado, al menos así se advierte a través del manto de pliegues ondulados.

José de Arimatea se representa de mediana edad, con escasa barba, nariz larga y ojos entrecerrados. Su rostro es el de un hombre burdo y apesadumbrado. Lleva turbante, túnica y manto, a través del cual se percibe uno de los gruesos brazos que lo hacen parecer muy fornido. Sostiene el estuche de la Torá o un recipiente de aceite. A su izquierda se encuentra Nicodemo, anciano de barba larga y encanecida, nariz prominente y ojos pequeños. Porta túnica y amplio manto que extiende en sus brazos para alojar la corona de espinas. En la otra mano sostiene los tres clavos que hirieron los pies y manos de Jesús. Bajo el plegado de los paños no se distingue el cuerpo.

Jerusalén, que aparece como paisaje de fondo, no tiene nada en común con la arquitectura clásica que Concha o el que supongo su oficial hubieran pintado. La que se ve es una arquitectura nórdica que pudo tener como fuente un grabado flamenco. Es más, toda la escena quizá tuvo el mismo origen, pues los rostros inexpresivos o atribulados, así como la falta de relación psicológica son características de la pintura flamenca, a diferencia de la placidez, dulzura e integración anímica que hay en una pintura de ascendencia italiana. Por otro lado, compositivamente no se ven las diagonales perfectas que se forman por ejemplo en las cuatro pinturas de Tamazulapan, ya analizadas, o bien los medios círculos que los personajes forman alrededor de la divinidad, conforme se han mirado en las tablas del retablo mayor. Los rostros son también diferentes: ojos pequeños y alargados hacia abajo, cejas caídas y nariz larga. Los pies de Cristo y las manos se ven muy geométricos, esto es, dibujados con pinceladas rectas, como hechas a toda prisa. El mismo cuerpo de Cristo se expone sangrante, dramático y, a pesar de los rostros indiferentes y adoloridos, se advierte mayor realismo que en los semblantes idealizados de influencia renacentista del retablo mayor de Yanhuitlán. Otra particularidad es que en La lamentación hay infinidad de

empastes, lo que revela su técnica al óleo y no al temple o mixta que se reconoce en el altar mayor.

Por las características enunciadas me parece que La lamentación está cercana a patrones más barrocos que manieristas, aunque procede de éstos. Estilísticamente es diferente a las pinturas del retablo mayor. Y como decía yo en otra parte de este estudio, la tabla es de dimensiones más pequeñas a las que hay en el altar. Por tanto no creo que Concha ni su oficial hayan tenido participación alguna en él.⁵⁹⁰

5. ¿Dos o tres pintores?

En el apartado sobre las pinturas de Tamazulapan mencioné la posibilidad de que las hubieran pintado dos artistas; es decir, el maestro y el oficial. Se aludió a éste último toda vez que María de los Angeles Romero Frizzi dio a conocer el convenio para que Andrés de Concha enseñara el arte de la pintura a Diego de Montesinos, hecho que confirma la existencia de un taller en Teposcolula alrededor de los años ochenta. Ahora bien, si el maestro llegó a México en 1568, pero elaboró el primitivo altar mayor de Yanhuítlán hasta el año de 1579 como dice Tovar de Teresa, entonces el artista tuvo tiempo de formar discípulos y oficiales que lo ayudaran en las obras de la Mixteca y, por que *no pensarlo, hasta de dejarles escenas completas mientras él realizaba otras.*

Conforme dije, en las pinturas de Tamazulapan el maestro se distingue por pintar formas muy semejantes al artista de las tres tablas de la Pinacoteca Virreinal, con la salvedad de que en las de Tamazulapan define los contornos de las figuras con una línea oscura. El niño Dios que pinta en La circuncisión y en La adoración de los reyes es no sólo comparable a los que se ven en las obras ya referidas de la Pinacoteca, sino incluso al que sostiene san Cristóbal en la tabla de Simón Pereyng de la catedral de México. Pero hay más en las de Tamazulapan: la arquitectura clásica y los paisajes de los fondos; la primera, al temple, los otros, empastados al óleo.

⁵⁹⁰ Véase en este mismo estudio Historiografía de Andrés de Concha, Manuel Toussaint (1923) y en este apartado Dudas sobre la colocación de las tablas.

Por el contrario, el que he supuesto ayudante del maestro, el oficial, tiene otras peculiaridades que no se relacionan con el Maestro de Santa Cecilia; esto es, con el pintor de las tres obras de la Pinacoteca de San Diego. El oficial usó la misma técnica mixta, pero pintó a la Virgen de La adoración de los pastores evidentemente desproporcionada en relación con los personajes que la acompañan. En la misma pintura, el niño Jesús es también distinto; el escorzo del brazo izquierdo de san José está mal dibujado y sus manos son diferentes a las que pinta el maestro, como lo son las del pastor arrodillado. Las manos que él pinta —según se advierte también en las otras tres tablas de Tamazulapan— son más bien pequeñas en relación al cuerpo, de palma cuadrada, dedos delgados, largos y puntiagudos, en contraposición a las que dibuja el maestro: largas, carnosas, redondeadas en las puntas, con uñas de apariencia rectangular y mostrando siempre la muñeca

Con tan pocas desigualdades entre el maestro y el oficial, se podría pensar que el primero pintó de manera diversa algunos elementos de las tablas, tal vez por el exceso de trabajo y la rapidez de su ejecución. Hay que destacar asimismo que los posibles repintes de un “santero” o del supuesto pintor de nombre Zircila borraron las huellas de una u otra posible intervención.

La idea de las dos facturas podría seguirse tachando de absurda, si éstas no se descubrieran otra vez en las tablas del retablo mayor de Yanhuitlán, donde la mano del maestro se encontraría sobre todo en las imágenes de Santa María Magdalena y San Jerónimo —los penitentes del banco—, en La resurrección y El juicio final, pero también, aunque con ayuda del oficial, en La adoración de los pastores, La presentación en el templo, La ascensión, La asunción-coronación y El descendimiento.

En cambio, aunque también hay huellas del maestro, se nota otra factura —la del que creo probable oficial— en las pinturas de Santa Catalina de Siena, la Beata Lucía, La anunciación, La adoración de los pastores, La presentación en el templo, La ascensión, El Pentecostés, La asunción-coronación y El descendimiento, que no se puede analizar del todo por lo repintado que se encuentra.

Todavía hay un grupo más, uno que guarda cierta semejanza estilística con el maestro. Se trata de La adoración de los reyes y Nuestra Señora del Rosario.

Si se examinan las pinturas del maestro, se puede determinar que éstas, como las de Tamazulapan, según mencioné, se caracterizan por sus semejanzas con las imágenes del Maestro de Santa Cecilia. En el caso de María Magdalena se reconoce el rostro precisamente de Santa Cecilia y las manos de la Virgen de La sagrada familia de la Pinacoteca. Asimismo se advierte la técnica mixta, el desnudo, el paisaje del fondo y su realización con empastes al óleo de tonos análogos a La adoración de los pastores de Tamazulapan. En el de San Jerónimo se aprecia la técnica, la pincelada del paisaje, e idéntica carnación a la de María Magdalena. Los dos penitentes forman una diagonal, composición tan del agrado del pintor de las tablas de Tamazulapan. Ambos santos, Magdalena y Jerónimo, presentan un buen estudio anatómico, incluso el padre de la Iglesia, pese a su flacura, enseña los músculos marcados. El placer por el cuerpo humano formado en el deporte se admira otra vez en La resurrección y El juicio final. En la primera, más que percibirse este gusto en la figura de Jesús, se advierte en los centinelas de fuerte musculatura y excelente proporción anatómica, cuyos cuerpos se retuercen y serpentean. Uno de ellos, el que se ve cobijado con el manto de tono ocre amarillo, se halla en una postura equivalente a la de san Lorenzo en la tabla de la Pinacoteca Virreinal. ¡Y qué decir del soldado que aparece a sus espaldas! Es homólogo al verdugo que empuña el arma que dará muerte a san Lorenzo, y su rostro es igual al de Magdalena en la imagen del banco.

El deleite por el cuerpo humano llega a su clímax en El juicio final, donde todos los personajes, desnudos y vestidos, dejan entrever su musculosa anatomía. Entre otras particularidades el rostro de Jesús es idéntico al del Cristo de La resurrección del mismo retablo y el cuerpo de María ahora sí está en proporción con su hijo, san Juan y los santos que se miran atrás de éste. El pintor sigue serpenteando los cuerpos en difíciles posturas como la de Cristo en actitud de brincar de las nubes. Aparte, se hace notoria la relación psicológica de los santos que lo miran, como también lo es la de los soldados romanos sobresaltados por La resurrección de Cristo. Esta última escena, al igual que El juicio final, se estructuró con base en dos triángulos que forman un rombo central. El triángulo superior, como ya comenté, lo forman las manos de los guardias del segundo plano y la cabeza de Jesús; el inferior, otra vez esas manos, pero unidas a los pies de los centinelas del primer plano. El rombo compositivo de El juicio final parte de la cabeza

de Cristo a los pies de María y de san Juan; y de éstos, a los del ángel que conduce a los bienaventurados, y a los de Caronte. Hay que acentuar que en este grupo de obras ni Magdalena ni Jerónimo ni el Jesús de La resurrección y El juicio final llevan aureola, lo que podría afirmar mi hipótesis sobre la factura del maestro

En el grupo de obras que atribuyo al que supongo oficial se advierte invariablemente la mano del maestro en cuanto a las composiciones en forma de medio círculo alrededor de la divinidad, según se descubren en La adoración de los pastores, La presentación en el templo, La ascensión, El Pentecostés, La asunción-coronación y El descendimiento. También se aprecia al maestro en los cuerpos formidos donde los paños dejan vislumbrar los bien formados músculos, en la arquitectura de los fondos y en algunos rostros masculinos. Pero ciertamente hay otras particularidades que distinguen al oficial del maestro, varias de éstas ya las había comentado al referirme a las tablas de Tamazulapan, sobre todo a La adoración de los pastores. En efecto, la desproporción de la Virgen con respecto a los personajes que están junto a ella es notoria, como lo es el azul sin transparencias del manto que no se pega a su cuerpo y queda inadvertido. Un pintor que conoce anatomía como lo demuestran las almas desnudas de El juicio final o viste a sus personajes con telas adheridas a cuerpos musculosos no incurre en el error de presentar a María hincada o sentada pero del mismo tamaño de las figuras que permanecen de pie. Otra característica es que las manos de sus personajes suelen parecer pequeñas en proporción al cuerpo y con la singularidad de las palmas un tanto cuadradas, de dedos largos y puntiagudos, sin mostrar la muñeca. Los pies pequeños, imposibles de sostener a un humano, son rasgos visibles en el arcángel de La anunciación y en los apóstoles de El Pentecostés, y lo es también el dibujo del brazo izquierdo mal escorzado de Simeón en La presentación, de la Virgen en La asunción-coronación, y de María y Magdalena en El descendimiento. Otro rasgo se advierte en La adoración de los pastores; éste es, el niño y el paño en que yace, idénticos a los del mismo tema de Tamazulapan.

Los rostros femeninos del oficial son copia uno de otro. Así los veo al menos en santa Catalina de Siena que repite el de la beata Lucía, éste el de las madonas de La anunciación, de La adoración de los pastores, de El Pentecostés y quizá también de La

presentación en el templo y de La ascensión donde se observan de perfil. Este semblante femenino tiene una expresión de timidez, en contraposición al de María Magdalena o de las vírgenes del Rosario y de La adoración de los reyes del mismo retablo, que son más extrovertidas.

La relación psicológica se evidencia sobre todo en La adoración de los pastores y La ascensión. En La presentación sólo existe entre José, María y el rabino y no la hay en La anunciación ni en El Pentecostés.

Hay que agregar que en este grupo las divinidades —con excepción de la Virgen de La asunción-coronación, que posiblemente pintó el maestro— sí llevan aureola, lo que también afirmaría mi hipótesis sobre la factura de este oficial.

En cuanto a La adoración de los reyes y Nuestra Señora del Rosario que no me parecen del maestro ni del oficial aunque guardan semejanzas estilísticas con ellos, se debe observar que la anatomía, postura y rostro de la Virgen son diferentes a las que se han examinado de Tamazulapan y Yanhuitlán. Incluso los azules del manto están aplicados con mayor maestría en cuanto a las transparencias, plegados y sentido del volumen. En las manos, sin embargo, se reconocen las de la Virgen de La sagrada familia de la Pinacoteca. El niño Dios también es idéntico al de las tres tablas de la Pinacoteca, al de La circuncisión y La adoración de los reyes de Tamazulapan. Otra particularidad notoria en Nuestra Señora del Rosario y que pertenece al que supongo oficial, son las manos de dedos largos y apuntados de los cofrades. Aquí, la madona del Rosario aparentemente no lleva aureola. Por el contrario, en La adoración de los Reyes, María y José sí la lucen, pero el niño no.

Aunque las similitudes y divergencias se mezclan en los cuadros, desde mi punto de vista el pintor de La adoración de los reyes y de Nuestra Señora del Rosario pudo ser otro oficial de Concha que superó a su maestro e incluso tocó a las puertas del barroco con su incipiente realismo, según se admira en La adoración de los reyes. Este otro oficial pudo pintar también las tablas de Coixtlahuaca, con las cuales estas dos de Yanhuitlán a mi juicio se ven más emparentadas. Cabe recordar que hasta dos medallones de la mandorla del rosario —La presentación y La resurrección— proceden de los mismos modelos de las tablas con igual tema de Coixtlahuaca.

Para los tres artistas, si es que ese fue su número, el empleo de calcos o de grabados o la influencia de las pinturas del maestro es más que seguro. El uso de los primeros fue común a los artistas del Renacimiento para transferir a la tabla los detalles más complicados.⁵⁹¹ El de grabados también gozó de popularidad desde la Baja Edad Media y aún en el período barroco. El mismo Velázquez se ayudaba de estampas.⁵⁹² La utilización de calcos y de grabados de ninguna manera demerita la labor de los artistas, son sólo una fuente gráfica que les sirve de apoyo en sus composiciones. Es muy probable que Concha y sus oficiales aparte de servirse de ellos hicieran bocetos y apuntes del tamaño y proporción de las tablas, así como estudios con modelos vivos y de las distintas telas para apreciar su caída. Desgraciadamente no se ha conservado ninguno de estos bocetos que debieron dibujar incluso para trabajar de memoria, como ya lo he referido.⁵⁹³ Por otra parte, también pudo darse la influencia de pinturas a pinturas, es decir, de Yanhuitlán a Tamazulapan; de Coixtlahuaca a Huejotzingo y a la ciudad de México, con todas las variantes de influencia.

Los calcos y/o grabados o modelos de las pinturas fueron comunes a varias escenas de Yanhuitlán y Tamazulapan. La Virgen de La adoración de los pastores de este último sitio reproduce exactamente a la madona de La anunciación del primero. En el caso de La adoración de los pastores de Yanhuitlán parece ser que la fuente fue el grabado de Martín de Vos y S. Sadeler del año de 1580, estampa que posiblemente también se empleó en la imagen del mismo tema de Tamazulapan y que usó Pereyngs en su similar de Huejotzingo. No obstante, si el grabado es de 1580 ¿en qué año se valió de él Concha o su oficial, si según Tovar el antiguo retablo de Yanhuitlán se construyó en el año de 1579? Sólo planteo la pregunta, porque el grabado pudo no tener influencia alguna en la tabla de Yanhuitlán y ésta sí en la de Huejotzingo, y por supuesto en las del mismo tema de Tamazulapan y Coixtlahuaca.

⁵⁹¹ Waldemar Januszczak, Técnicas de los grandes pintores, pp. 22-25 El calco es un papel con un dibujo cuyas líneas están perforadas de pequeños orificios. El papel se coloca sobre la base de preparación y se rocía polvo de carbón que penetra por los orificios dejando hileras de puntos que permiten trazar el dibujo.

⁵⁹² Julián Gallego, "Velázquez", Historia del arte, t.8, México, Salvat, 1979, pp. 85-112

⁵⁹³ Véase en este capítulo el análisis sobre El juicio final

En cuanto a La adoración de los reyes de Tamazulapan es evidente que repite el modelo de Yanhuitlán. Podría pensarse que sólo se invirtieron los calcos o que el grabado se usó al revés, pero la factura es diferentísima, y quizá la de Yanhuitlán posterior a la otra.

El grabado que sirvió para La presentación en el templo de Yanhuitlán o la misma pintura dio la pauta para realizar La circuncisión de Tamazulapan, al igual que Pereyng aprovechó en Huejotzingo la estampa o la misma pintura de La ascensión de Yanhuitlán.

Volviendo al tema de los tres pintores; esto es, el maestro, y a los que designo el primer oficial y el segundo oficial, debo concluir que para catalogar sus obras he supuesto:

1. La factura del maestro, por su semejanza con el Maestro de Santa Cecilia, entre otras peculiaridades ya explicadas líneas atrás;
2. El trabajo del primer oficial, por seguir los patrones del maestro pero incurrir en errores como la desproporción de María y los brazos izquierdos mal escorzados, entre más características;
3. La obra del segundo oficial, por continuar con los cánones del maestro pero darles mayor expresividad. De éste se puede decir que es aún manierista pero más tardío, con toques realistas.

Podría ser sin embargo que Andrés de Concha no fuera el que registro como maestro, sino el primer oficial. No digo que se trate del segundo porque sus peculiaridades estilísticas no se ven en Tamazulapan, donde si las hubiera no podrían apreciarse a causa de los repintes. Hay que recordar que sólo de Yanhuitlán y de Tamazulapan existe la certeza documental del trabajo de Concha en los retablos. Por lo tanto, en mi apreciación sólo en las pinturas de los altares mayores de estos sitios se podría identificar su mano.

Ahora bien, ¿las pinturas de los tres autores estuvieron en el primitivo retablo mayor? Yo creo que no. Al menos en lo que corresponde a la tabla de Nuestra Señora del Rosario considero que perteneció a otro, al altar de la cofradía del Rosario y quizá se

facturó no a raíz del triunfo de la batalla de Lepanto en el año de 1571, sino más tarde, tal vez a fines del XVI o principios del siglo XVII. Pero entonces, ¿el retablo primitivo lo componían las tablas del maestro y del primer oficial? Probablemente sí, mas habría que agregar a La adoración de los reyes pintada por el que considero segundo oficial. También habrá que pensar en las obras desaparecidas, como pudo ser una Crucifixión, por ejemplo. Al respecto me parece interesante añadir que últimamente los restauradores que trabajan en el Proyecto Integral de Santo Domingo Yanhuitlán (1997) encontraron un Cristo manierista en la sacristía de la iglesia. Lo curioso de la talla es que reproduce al Cristo de La crucifixión de Coixtlahuaca. A su factura me referiré en el apartado sobre “Las tallas de Yanhuitlán y Teposcolula” Bate decir por ahora que me parece que dicha imagen pudo formar parte del primer retablo mayor de Yanhuitlán. La hermosísima escultura, luego de la debida restauración, se colocó en el tercer cuerpo del retablo de La Pasión de Cristo (Figs. YAN3 y PIN26).

El retablo primitivo pudo parecerse al de Cuauhtinchan, Puebla, esto es, sólo con pinturas, y la escultura del Jesús crucificado al centro. Tal vez así lo vio Francisco de Burgoa, quien jamás se imaginó que a fines de su siglo o principios del XVIII, el retablo se considerara “pasado de moda” y se sustituyera por uno salomónico, con esculturas barrocas. El nuevo retablo, no obstante, reutilizó las antiguas pinturas e incorporó la de Nuestra Señora del Rosario —cuyo retablo por ese entonces también se renovaba—. Durante la factura del nuevo retablo, quizá algunas pinturas se desecharon por su deterioro, una más se repintó pésimamente como El descendimiento, y otras se acomodaron indistintamente. Ahora, en el retablo mayor de Yanhuitlán se distingue un programa iconográfico inconcluso por la arbitraria colocación de las tablas de los dos cuerpos superiores y del remate.

CAPÍTULO SEIS

LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE COIXTLAHUACA

Conforme se ha visto en el apartado sobre historiografía, Toussaint y Victoria han dudado de que Concha sea el autor de las tablas de Coixtlahuaca. Las pinturas les parecieron facturadas con posterioridad a las de Yanhuitlán y realizadas por un discípulo de Concha o con influencia de él. Por el contrario, la proposición de Angulo la afirmó Tovar de Teresa y desde el año de 1979 —en que se publicó la Pintura y escultura del Renacimiento en México— a la fecha, las pinturas del altar principal de Coixtlahuaca, así como las de la Pinacoteca se han asignado a Andrés de Concha⁵⁹⁴ Sin embargo, hasta la fecha no hay fuentes documentales que indiquen la presencia de Andrés de Concha en Coixtlahuaca. Pero, ¿quién fue el creador o los creadores de las pinturas del retablo mayor de ese sitio?

Al igual que las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán, las de Coixtlahuaca tampoco se sabe si están o no firmadas. Las del banco están tan deterioradas que incluso es difícil observar las figuras. La necesidad de consolidarlas es cada día más urgente, puesto que con el desgaste crece la dificultad del análisis artístico.

1. Descripción general del retablo

Toussaint, quien antes que nadie dio a conocer la existencia del retablo mayor de Coixtlahuaca, informó que éste es del siglo XVIII, aunque con elementos del anterior, como lo son los marcos de las pinturas y las columnas abalaustradas. Tovar repitió las consideraciones de Toussaint con respecto a que es un “retablo churrigueresco, construido con elementos del viejo retablo del siglo XVI”.⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Véase en este mismo estudio *Historiografía de Andrés de Concha*, Estado actual de las investigaciones.

⁵⁹⁵ *Ibidem*

En efecto, como el de Yanhuatlán, el altar de Coixtlahuaca reutiliza las pinturas de un retablo anterior, quizá de fines del siglo XVI o ya de principios del siglo XVII. También aprovecha las esculturas del mismo o tal vez de otro contemporáneo (las imágenes se analizan en otra parte de este trabajo). Usa algunos apoyos que estuvieron “de moda” con antelación a la pilastra estípite y que son: en el primer cuerpo, cuatro columnas candelabro; en el segundo, el mismo número de columnas, pero ahora de capitel jónico con el primer tercio del fuste revestido con un relieve que no se alcanza a distinguir; y, en el tercero, otras cuatro columnas al parecer de capitel toscano y también con el primer tercio del fuste decorado. Las columnas ornamentadas en su primer tercio recuerdan las de los retablos de Huejotzingo y Xochimilco. Salvo estos componentes que, como ya dije, parecen de fines del siglo XVI, yo creo que los marcos mixtilíneos de las pinturas, los arcos trilobulados de los nichos, los resaltos y remetimientos de los entablamentos, el uso de frondas redondeadas, de rocallas y guardamalletas, así como las pilastras estípites son del siglo XVIII, quizá de la sexta o séptima década en que la estípite y los elementos que la acompañan se difundieron ampliamente en Nueva España.

El retablo de San Juan Bautista de Coixtlahuaca, de menores dimensiones con respecto al de Yanhuatlán, se apoya en un sotabanco. Sobre él descansa el banco, cuatro cuerpos y el frontón en el remate. Las calles y las entrecalles se aprecian de igual tamaño y por lo mismo se percibe una retícula proporcionada en relación al rectángulo que forma el mueble en su conjunto. En el banco quedan tres pinturas de formato rectangular-horizontal; es decir, apaisado. En las calles hay diez pinturas y, en el remate, una. Se debe advertir que las del banco, así como las de los tres primeros cuerpos y el remate están pintadas sobre tabla, a diferencia de las tres obras del cuarto cuerpo, pintadas en tela. El retablo consta también de diez esculturas, ocho se acomodan en las dos entrecalles, y dos más en la calle central. (fig. COIX1)

De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha se encuentran las pinturas que a continuación enumero:

Predela: apóstoles san Felipe, san Mateo y san Bartolomé (Fig. COIX1.P1); Santiago el Mayor, san Andrés y san Pedro (Fig. COIX1.P2), la tabla siguiente ya no se

encuentra, pero en ella debieron estar los apóstoles Juan, Simón y Tomás; en la última tabla, la de la extrema derecha, aparecen Judas, Santiago el Menor y san Pablo (Fig. COIX1.P4).

En el primer cuerpo, de derecha a izquierda, se ven La anunciación (Fig. COIX1.P5) y La adoración de los pastores (Fig. COIX1.P6). En el segundo cuerpo, La adoración de los reyes (Fig. COIX1.P8) y La presentación del niño en el templo (Fig. COIX1.P7). En el siguiente registro, al centro, La crucifixión (Fig. COIX1.P9), a la derecha La resurrección (Fig. COIX1.P10) y a la izquierda, La ascensión (Fig. COIX1.P11). En el último cuerpo, en el centro, hay una pintura sobrepuesta que en apariencia no tiene nada que ver con el programa iconográfico del retablo, se trata de unas santas mártires que no se han identificado (Fig. COIX1.P12). A la izquierda de esta imagen se observa a santa Ana y a la derecha a san Joaquín. Como remate hay un frontón con la figura de Dios Padre que posiblemente perteneció al retablo de fines del siglo XVI o principios del XVII (Fig. COIX1.P12).

A diferencia del programa iconográfico del altar principal de Yanhuitlán, este de Coixtlahuaca, en sus tres primeros registros, presenta una secuencia lógica alusiva a la vida de Jesús. Así también parece que el frontón formaba parte del mismo, lo que no se puede decir de las imágenes de santa Ana y san Joaquín, que a primera vista son contemporáneos a la época en que se reestructuró el retablo; es decir del siglo XVIII. La pintura con las santas mártires está sobrepuesta y por lo mismo no forma parte del altar.

Además del programa iconográfico lógico que se reconoce en las tablas del banco y de los tres primeros cuerpos, las imágenes parecen del mismo pincel. Las esculturas pudieron o no formar parte del retablo primitivo, pero lo cierto es que no existe ningún indicio que permita imaginar cómo fue ese altar. Diego Angulo, según se ha visto, fue de la opinión de que pinturas y esculturas estuvieron en el mismo retablo e incluso estas últimas las atribuyó a Andrés de Concha, toda vez que para él “hay semejanzas muy grandes con los modelos pintados”⁵⁹⁶. Tovar de Teresa consideró que las pinturas eran al óleo sobre tabla, que resolvían la relación entre Concha y el Maestro

⁵⁹⁶ Ibidem

de Santa Cecilia, aparte de ser no sólo las mejores de la Mixteca Alta, sino del “manierismo tardío en México e incluso en España”.⁵⁹⁷

2. Los apóstoles del banco

En las tres tablas horizontales del banco se admiran los bustos de los apóstoles que se hallan en triadas y sostienen su atributo. La técnica mixta de la capa pictórica se aprecia sobre un soporte de madera e imprimatura de blanco de España. El óleo se usa menos que en las tablas de Yanhuiltán y Tamazulapan, mientras el temple, al igual que en las pinturas de los tres cuerpos posteriores, es más notorio a causa de la falta de integración pictórica o cromática; esto es, que cada figura da la sensación de estar separada del fondo, como si hubiera sido recortada y pegada, además de que las obras presentan un acabado mate.⁵⁹⁸

a) San Felipe, san Mateo y san Bartolomé (46 x 163 cm)

Los tres apóstoles están en distintas posiciones y cada uno absorbo en sí mismo, sin establecer ningún tipo de relación psicológica entre ellos. (Fig. COIX.P1)

San Felipe se representa con la cabeza ladeada hacia su hombro izquierdo. Es un joven barbado, con los ojos viendo hacia arriba. En la mano derecha sostiene una pequeña cruz y con la otra toca su corazón. Lleva una túnica al parecer pintada con siena tostada y carmín, y manto de color azul, sin transparencias y de textura muy burda. La mano izquierda es de dedos muy delgados y más largos y expresivos que los que pinta el que supongo primer oficial de Concha. Curiosamente el rostro de san Felipe es idéntico al de san José de Los cinco señores de la capilla de la Soledad de la catedral de México. La cruz hace referencia a que con ella el santo se enfrentó a una serpiente adorada como dios entre los escitas, cuyos sacerdotes, en venganza, dieron muerte al apóstol.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento..., pp. 131, 410

⁵⁹⁸ Véase en esta misma tesis la Fundamentación de colores y técnicas

⁵⁹⁹ George Ferguson, op.cit., pp. 171-172

Mateo, como autor de uno de los Evangelios, tiene un rollo en la mano izquierda.⁶⁰⁰ Se ve de mediana edad, con barba y cabello ensortijados, amplia frente, nariz aguileña y ceño fruncido. Viste túnica de tonalidad sombra natural y manto ocre amarillo que le cubre todo el brazo derecho. Este se soluciona de manera equivalente al de san José de La adoración de los pastores de Yanhuitlán.

Bartolomé apóstol es un anciano de barba y cabellos rizados y canos, de amplia frente y nariz aguileña, de semblante parecido al del personaje del tercer plano que se advierte a espaldas de san Lorenzo en la imagen de la Pinacoteca. Viste túnica de bien formados pliegues en amarillo nápoles y manto azul con la característica falta de transparencia que da ese pigmento. En la mano izquierda, de larguísima dedos separados entre sí, ase un libro que lee con gran interés, en la otra —de manera análoga a la de san José en La sagrada familia de la Pinacoteca— empuña un cuchillo, instrumento de su martirio con el que fue desollado por los armenios en castigo por predicar el Evangelio.⁶⁰¹

Los santos se perciben de tres cuartos de perfil, sólo muestran una oreja, y tienen un carácter propio que, en el caso de san Mateo, abandona el idealismo y se acerca al realismo. Incluso las uñas de Felipe y Bartolomé se notan sucias, como las de campesinos que aran la tierra. El fondo neutro y la técnica al temple provocan que los apóstoles parezcan alejados de la pared, la distancia se profundiza gracias al brazo estirado de Mateo. Pese a las similitudes con las obras de la Pinacoteca, de la catedral de México y Yanhuitlán, las manos tan alargadas y el realismo del rostro de san Mateo parecen de otro pintor.

b) Santiago el Mayor, san Andrés y san Pedro (46 x 163 cm)

Sobre un fondo neutro, igual al de la tabla anterior, destacan los bustos de otro trío de apóstoles (Fig. COIX1.P2). Santiago el Mayor, identificado por su báculo de

⁶⁰⁰ Ibidem, pp. 197-198

⁶⁰¹ Ibidem, p. 153

peregrino,⁶⁰² está ataviado con una ropilla de tono siena tostada y jubón sombra natural de redondeados pliegues, cuyos brillos son de pútrido. El santo, de mediana edad, de barba, bigote y cabellos ondulados, baja la cabeza en actitud de humildad, al tiempo que cierra los ojos y une las manos en ademán de oración. Estas muestran la muñeca, son largas y las puntas de los dedos parecen aguzarse hacia arriba. San Andrés, más maduro, presenta un semblante similar al de san Bartolomé, sólo que su barba es más larga. Sus vestiduras son una túnica verdigris y un manto ocre amarillo con toques de siena natural que cubre su brazo izquierdo, al parecer mal escorzado y enflaquecido, pero con una larga, esbelta y expresiva mano, también de dedos separados entre sí y apuntados hacia arriba. Andrés porta la cruz de su martirio bajo el brazo derecho.⁶⁰³ A su lado está su hermano Pedro, identificado por las llaves que ostenta en la mano derecha.⁶⁰⁴ El santo es el vivo retrato de un anciano, luce barba, bigote y cabello entrecano, surcos de arrugas y mirada perdida en el infinito. Su túnica es azul y su manto terciado parece de tonalidad carmín. La mano izquierda guarda semejanza con las que pinta el que supongo primer oficial de Concha, de palma cuadrada y dedos largos y puntiagudos.

c) San Judas, Santiago el Menor y san Pablo (46 x 163 cm)

Al igual que en las otras dos tablas del banco, en ésta los apóstoles sobresalen del fondo neutro (Fig. COIX1.P4). Judas, hombre maduro de abundante barba y cabellos ensortijados, tiene amplia frente, cejas rectas y pobladas, ceño fruncido, nariz aguileña y ojos entrecerrados. Viste una túnica azul de manga verdigris sobre la cual se aprecian los pliegues marcados con una gruesa pincelada de pútrido en forma de zigzag. El manto es de tono amarillo nápoles con amplios pliegues, que sin embargo no dejan entrever el cuerpo fornido del santo. Las manos no son largas ni espigadas como las de los otros apóstoles, sino más bien anchas, fuertes y de uñas rectangulares, no aguzadas en las

⁶⁰² *Ibidem*, p. 207

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 148

⁶⁰⁴ *Ibidem*, pp. 202-203

puntas pero sí con tierra en los extremos. El santo ostenta una alabarda, instrumento con el que fue decapitado por predicar el Evangelio en Persia.⁶⁰⁵

Al lado de Judas está su hermano Santiago el Menor. Su rostro es parecido al de Felipe en el mismo banco, y por tanto al de san José de Los cinco señores de la capilla de la Soledad de la catedral de México. El garrote que detiene hace referencia a los golpes que le propinó una muchedumbre violenta de Jerusalén⁶⁰⁶ Sus uñas también se ven sucias. Se halla ataviado con túnica de color rosa y manto azul de bien aplicadas transparencias.

A diferencia de todos los apóstoles cuyo rostro fue representado de tres cuartos, el de san Pablo se ve de perfil, con amplia frente, casi calvo, con barba y bigote. Su semblante denuncia realismo en la nariz aguileña, las abundantes y caídas cejas, así como en los grandes ojos surcados de arrugas. Su cuerpo robusto se esconde tras el grueso ropaje que lo cubre y que parece de tono ocre amarillo. Este modela perfectamente los pliegues a base de luces pintadas de pútrido. El santo, con su mano izquierda, ancha y fuerte, empuña la espada con la cual lo decapitaron.⁶⁰⁷

A pesar de que aún se perciben los rostros idealizados de Felipe, Bartolomé, Santiago el Mayor y el Menor pintados bajo la influencia de las imágenes de El martirio de san Lorenzo y Los cinco señores, se advierten también los semblantes rudos, expresivos y realistas de Mateo, Andrés, Pedro, Judas y Pablo, que parecen facturados por otro pintor más realista que Concha. La nariz aguileña de todos los apóstoles es otra característica que no se había distinguido en las pinturas de Yanhuitlán ni de Tamazulapan. Por si fuera poco hay dos tipos de manos: unas son esbeltas, de larguísimos dedos separados entre sí, con la punta hacia arriba y sumamente expresivas. Otras son anchas, fuertes, de extremos rectangulares y suciedad en las uñas. No me parece que se asemejen a las del maestro o los supuestos oficiales de las pinturas del retablo de Yanhuitlán, salvo la izquierda de Pedro, afin a las que dibuja el probable

⁶⁰⁵ Ibidem, p. 185

⁶⁰⁶ Ibidem, pp. 207-208

⁶⁰⁷ Ibidem, pp. 200-201

primer oficial. Los pigmentos también son similares a los que emplean los pintores de Yanhuitlán y Tamazulapan.

3. Las tablas de los cuerpos del retablo

a) La anunciación (240 x 170 cm)

La anunciación de Coixtlahuaca tiene 20 cm menos de diferencia en relación a la de Yanhuitlán (Fig. COIX1.P5). Tanto ésta como La adoración de los pastores parecen pintadas al temple sobre una base de preparación de blanco de España. En la parte posterior ambas presentan tres gruesos travesaños que unen los tablones.

La fuente literaria de La anunciación ya se ha indicado en los estudios de los retablos de Tamazulapan y Yanhuitlán, baste ahora con el análisis formal y comparativo de esta imagen con las otras dos.

Al igual que en Yanhuitlán, la Virgen, ahora semiarrodillada —según Baxandall— recuerda la actitud de sumisión ante los mandatos divinos,⁶⁰⁶ ya que parece que leía u oraba en el reclinatorio un instante antes de que la sorprendiera Gabriel. Este se ve con las alas extendidas, con las piernas en posición de dar una gran zancada, al tiempo que lleva ambas manos al pecho, una de las cuales sostiene el vástago con la filacteria.

El rostro de la Virgen es de facciones y expresión análogas a las madonas de La adoración de los reyes y Nuestra Señora del Rosario de Yanhuitlán. Los ojos entrecerrados, las cejas apenas delineadas, la nariz y boca pequeñas, la frente amplia, la cabeza ladeada a su derecha y la postura en tres cuartos de perfil son homólogos. Inclusive su vestuario es similar: túnica rosa, realizada tal vez con siena tostada, ocre amarillo y blanco de plomo, con onduladas pinceladas cuyas luces son de pútrido; la cofia de largas cintas es blanca; y el manto azul, quizá ultramar, cubre su cabeza, se tercia bajo el codo derecho y cobija la pierna. La mano derecha es semejante a la de la

⁶⁰⁶ Michel Baxandall, op.cit., pp. 66-78, véase también en este mismo apartado los análisis de La anunciación de Tamazulapan y Yanhuitlán.

Virgen de La sagrada familia de la Pinacoteca, conforme ya había dicho Tovar de Teresa⁶⁰⁹

A espaldas de María vuelve a verse un dosel. Este, junto con la Virgen medio hincada, volteando hacia el arcángel y apoyando la mano izquierda en el reclinatorio recuerdan el modelo de Tamazulapan. Varía sin embargo la diestra, que toma una de las cintas de la cofia y la lleva al pecho. La posición de la otra mano evoca también las de san José y la campesina de La adoración de los pastores de Tamazulapan

Gabriel, ahora es un altísimo mancebo de cabeza pequeña en relación al cuerpo, de cabellos rubios y ondulados y de ojos entrecerrados. Con su saludo suspende la lectura de María, ésta voltea y él sonríe como para iniciar el diálogo. En esta ocasión el arcángel luce coturnos, como en La anunciación de Tamazulapan, mas el pie visible se distingue muy pequeño. El faldellín parece verdigris y de plegado anguloso, bajo él se advierte la pantorrilla y pierna no muy bien dibujadas. La túnica corta se aprecia en ocre amarillo, de largas y redondas pinceladas que forman los pliegues.

Al igual que en Tamazulapan, en el ángulo superior izquierdo se abren las nubes para dar paso a la paloma del Espíritu Santo.

Como en las anunciaciones ya estudiadas, en ésta la iluminación procede del ángulo superior izquierdo. Empero en la de Coixtlahuaca se distinguen varias líneas de composición en diagonal. Una cruza por las rodillas de los protagonistas; otra, por los codos; y una más, de la mano izquierda a la cabeza de María y de aquí a la testa y ala derecha del arcángel. Las diagonales se compensan con el dosel.

A simple vista no se nota desproporción entre los personajes. Gabriel quizá es más pequeño, pero hay que tomar en cuenta su posición atrás de María y que pudo ser una solución del pintor para dar la sensación de lejanía.

Aunque hay elementos formales comunes a los pintores de Tamazulapan y Yanhuítlan, el resultado de la de Coixtlahuaca es diferente, ¿quizá aquí no hay repintes y por eso luce distinta?

⁶⁰⁹ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, p. 411

b) La adoración de los pastores

La adoración de los pastores de Coixtlahuaca (Fig. COIX1.P6) tiene semejanzas con sus homólogas de Yanhuatlán y Tamazulapan y por ende con la de Huejotzingo. Con respecto a Yanhuatlán, el modelo de la Virgen es el mismo, con las manos cruzadas a la altura del pecho, sólo que las de la madona de Coixtlahuaca son de dedos larguísimos, con la particularidad de unir el cordial y el anular, y abrir los otros dedos, lo que da una mayor expresividad. La Virgen de Coixtlahuaca va ataviada con una túnica rosa, cofia blanca bajo el manto azul ultramar, que recoge con la diestra en ademán de cubrirse y pende hasta el piso para dejar ver a través de él una de sus gruesas piernas. Ella está de hinojos y nuevamente parece grande en relación a los personajes que la rodean.

El niño, muy bello, es diferente al de Yanhuatlán y al de Tamazulapan, y no tanto en postura sino en expresividad, toda vez que sonríe y entorna los ojitos para ver al pastor arrodillado. Aunque también yace sobre un paño blanco, éste se acomoda con naturalidad sobre dos manojos de espigas de trigo que le sirven de cuna.

Una semejanza con la tabla de Yanhuatlán es el fondo de arquitectura con arcos contruidos de sillares grandes.

En cuanto a las analogías con el cuadro de Tamazulapan, hay que ver al pastor arrodillado: la inclinación hacia el pequeño, el ademán de oración y la nariz aguileña son los mismos, pero cambian las piernas y antebrazos desnudos, el jubón de tonos ocre amarillo y siena natural, y las manos grandes de dedos abiertos, aunque el cordial y anular están juntos.

Otra semejanza es el pastor que levanta el sombrero en señal de saludo y respeto al niño. El de Tamazulapan es de figura serpenteada, el de Coixtlahuaca sólo se inclina ante Jesús. En vez de la pastora que se ve allá, aquí, en el tercer plano, está un campesino con el rostro afin al de José, santo que se admira en La circuncisión también de Tamazulapan.

En la imagen de Coixtlahuaca, a espaldas de María se halla José, anciano, de barba, bigote y cabello encanecidos y totalmente envuelto en un manto rosa, quizá

logrado con sienas tostada, ocre amarillo y blanco de plomo. El manto se nota bien plegado, con pinceladas largas y redondas.

Entre María y el campesino que se despoja del sombrero se advierte la cabeza de una vaca que no está en las composiciones de Yanhuitlán ni de Tamazulapan. Sin embargo la tabla de este último sitio es similar estructuralmente a la de Coixtlahuaca: las testas de José, la Virgen y el pastor arrodillado forman la diagonal que compensa la vaca y los dos pastores del fondo.

c) La adoración de los reyes

La adoración de los reyes de Coixtlahuaca (Fig. COIX1.P8) parece proceder del mismo grabado que la de Tamazulapan en cuanto a las diagonales que forman las cabezas, brazos y manos de Baltasar, María y José. La postura del mago y los dobleces del manto son idénticos, pero no el rostro ni las manos ni las pinceladas. El semblante es de nariz aguileña a diferencia del de Tamazulapan. Su cabello, barba, bigote y cejas abundantes son rizados y encanecidos, lo cual le da un aire de realismo. Las manos son más grandes, con los dedos abiertos de puntas rectangulares, mientras los pliegues del envés del manto están realizados con pinceladas cortas y rectas un tanto angulosas. El manto parece pintado con ocre amarillo, el revés con verdigris y la túnica rosa, con sienas tostada, ocre amarillo y blanco de plomo. Las largas y redondeadas pinceladas que dibujan la túnica permiten adivinar el gran volumen de la pierna derecha del mago.

Las posiciones de la Virgen y el niño son otras con respecto a la imagen de Tamazulapan. Ella agacha la cabeza hacia el mago de manera semejante a su homóloga de Yanhuitlán, pero sus codos y cabeza forman un triángulo compositivo que en su centro aloja al pequeño. Sus manos son también grandes: la izquierda es de dedos largos, apuntados hacia arriba y abiertos entre sí, con excepción del cordial y anular que permanecen pegados; la derecha no demuestra una solución correcta. Los colores de la vestimenta son también los de las madonas de Yanhuitlán y Tamazulapan; o sea, túnica rosa, cofia blanca y manto azul. Ahora la cofia no se convierte en el pañal del niño como en Tamazulapan y Yanhuitlán. El manto azul cae por su cuerpo y, gracias a las

transparencias, deja contemplar el brazo y la pierna izquierda. No obstante la proporción de María es mayor en relación a Baltasar.

El pequeño Jesús, sobre las piernas de su madre, yace desnudo en una sábana blanca. Cómodamente cruza la piernita izquierda sobre la derecha, de la cual sólo se aprecia la planta del pie; dobla el tronco hacia la izquierda, apoya una mano en la rodilla y con la otra bendice al mago, en tanto que, con los ojos entrecerrados, le regala una sonrisa.

Jesús, María y Baltasar establecen una relación psicológica llena de expresividad y dinamismo. La Virgen hasta parece sonreír con las gracias de su hijo y los tres juntos moverse y entablar un diálogo, lo que da mayor realismo a la escena.

En Coixtlahuaca, como en Yanhuitlán y Tamazulapan, José también se apoya en un pedestal, pero físicamente es otro: un anciano indiferente que ni siquiera observa la escena. Voltea el rostro en sentido contrario a ésta y descansa la cabeza en el brazo izquierdo, que a su vez reposa en el elemento arquitectónico. Sus ojos se advierten entrecerrados, como si dormitara. La barba, bigotes y cabellos entrecanos son rizados, y la nariz larga. Porta una túnica de color rosa y manto blanco.

Melchor y Gaspar no tienen nada que ver con los reyes de Tamazulapan. Los turbantes y su vestuario son diferentes, incluso sus rostros, de nariz aguileña, son más rudos, más toscos y burdos, más reales, como en el caso de sus similares de Yanhuitlán. Melchor, de mediana edad, de tez blanca, barba y cabellos oscuros, parece correr para acercarse a la escena. La zancada que da hace notar su gran volumen, pues los pliegues del manto traslucen la ancha pierna. Su mano izquierda tiene la actitud de la campesina de La adoración de los pastores de Tamazulapan, pero es más grande, igual a la que sostiene el copón; es decir, la diestra, de dedos largos y puntas rectas. Con esta mano toma también el manto terciado, de tono verdigris, y el lienzo blanco que descende de su cuello hasta el copón. Su turbante parece de color rosa.

Gaspar, imberbe, de piel oscura, porta la ofrenda como su compañero y se inclina en actitud de reverencia. De su turbante blanco pende un velo del mismo color. Su túnica parece rosa y el manto azul.

La adoración de los reyes de Coixtlahuaca transcurre en un espacio cerrado, entre las ruinas de un edificio construido con sillares grandes y grises. Incluye un paisaje que no se alcanza a contemplar a través del vano que hay a espaldas de los tres magos.

La semejanza entre el rostro de María de esta imagen con los de ella misma en La anunciación y La adoración de los pastores del retablo de Coixtlahuaca son obvios. La homogeneidad de los semblantes, de frente amplia, ojos grandes y entrecerrados, gruesos párpados, delgadas y delineadas cejas, nariz recta, boca pequeña y risueña, así como la manera de ladear la cabeza permitiendo que el rostro se vea en tres cuartos de perfil, es una característica sólo compartida con la Virgen del Rosario y la madona de La adoración de los reyes de Yanhuítlán. En todas ellas hasta el manto azul tiene un mejor tratamiento, translucido y pintado con veladuras. Empero, las manos de Nuestra Señora del Rosario son distintas, quizá más pequeñas y sin las puntas aguzadas.

Salvo la manita del niño Jesús en ademán de bendecir, igual a la de su homónimo de La sagrada familia de la Pinacoteca, no encuentro otra similitud entre La adoración de los reyes de Coixtlahuaca y las imágenes atribuidas a Andrés de Concha que custodia el recinto de San Diego. Sin embargo, Tovar de Teresa escribió que “La Virgen con el niño es la misma que aparece en la Santa Cecilia y La sagrada familia”.⁶¹⁰

d) La presentación en el templo

El modelo de La presentación en el templo (Fig. COIX1P.7) sigue el de La circuncisión de Tamazulapan, el de uno de los medallones de la mandorla de Nuestra Señora del Rosario y el del mismo tema de Yanhuítlán, lo cual significa que tuvieron un calco o grabado en común. Si la imagen de Coixtlahuaca se invirtiera, la posición del rabino, la arquitectura del fondo con el cortinaje anudado al fuste y la mesa con el paño serían equivalentes a la de Tamazulapan. En efecto, el anciano sacerdote, de larguísima barba encanecida, viste túnica de color blanco —no se ve pintada con ojos—, mejil de color verde sin campanitas, efod de tono ocre amarillo, ropilla también verde y shtraimbl blanco con cenefa amarilla, donde posiblemente hay letras pintadas que no se alcanzan a

⁶¹⁰ - Ibidem, pp. 411-412

distinguir. El viejo rabí abraza al niño de la misma forma que en Tamazulapan, pero su mano izquierda es muy grande, con dedos largos, afilados y abiertos entre sí. El rostro, de nariz aguileña y cejas rectas, está casi de perfil, se inclina hacia el pequeño y le clava la mirada. Desgraciadamente no se aprecia la forma de las pinceladas.

Otras similitudes con las tablas de Tamazulapan, como ya dije, son el cortinaje de color verde por el frente y rosa por el envés. El paño de la mesa parece del mismo color y hasta las patas del mueble no sólo son similares a las de Tamazulapan, sino también a las de Yanhuitlán.

Por otra parte, el niño es de complexión, rostro, expresión y cabellos semejantes al de La adoración de los reyes del mismo retablo de Coixtlahuaca. El sacerdote lo acuna entre sus brazos para entregarlo a María, mientras él cruza un pie sobre otro, se agacha hacia su madre, *entrecierra los ojos, le sonríe y le ofrece las manitas. Una de éstas, la derecha, deja ver la palma de solución similar a la de Jesús en La circuncisión de Tamazulapan.*

La Virgen no tiene parangón ni con la de La presentación de Yanhuitlán ni mucho menos con la de La circuncisión de Tamazulapan, sino más bien con la que se admira en El juicio final de Yanhuitlán. El rostro, de perfil elevado hacia su hijo, la sonrisa apenas perceptible, el griñón blanco y el manto azul que la cubre de la cabeza a los pies, así como la posición de hinojos y las manos grandes de largos dedos entreabiertos y en ademán de recibir, son iguales. Hasta la proporción de María con los personajes que la acompañan parecen correctos.

José no sigue los modelos de Yanhuitlán ni Tamazulapan. Aquí, en Coixtlahuaca, se advierte de mediana edad, de amplia frente con entradas, de cabellos y barba pintados tal vez con pigmento de sombra natural, y luciendo una túnica de color verde casi escondida por el manto terciado azul. El santo inclina la cabeza en tres cuartos hacia Jesús. La mano derecha, grande y de largos dedos abiertos, con excepción del cordial y del anular, la lleva al pecho; con la otra, también grande, pero muy semejante a la de la campesina de La adoración de los pastores y a la del cirujano de La circuncisión de Tamazulapan, sostiene una vela encendida.

Jesús, María, José y el rabino parecen compenetrarse psicológicamente en el acto de La presentación. El sacerdote, la madre y el hijo forman dos claras diagonales que pasan por sus brazos y cabezas, pero también los tres adultos, como en Yanhuitlán, configuran un medio círculo alrededor del niño. En la estructura no se incluye a Ana, localizada atrás de la Virgen. La profetisa se halla de perfil y con la cabeza cubierta. Sólo se distingue su manto de color rosa y su mano izquierda de dedos largos, puntiagudos y abiertos sosteniendo una tórtola. Simeón no está presente, conforme indica la historia sagrada.

Tovar de Teresa confundió esta escena con La circuncisión y dijo que en ella se muestra a los personajes “típicos del pincel de Concha”, le pareció ver al niño Dios de La sagrada familia y a la Virgen de Santa Cecilia,⁶¹¹ mas no apuntó las características propias que le hacían notar estas similitudes.

e) La crucifixión

En la calle central del tercer cuerpo del retablo mayor de Coixtlahuaca figura una magnífica tabla que representa La crucifixión (Fig. COIX1.P9). En ella se ve a Jesús muerto en la cruz, a la Virgen y a Juan de pie, y a María Magdalena arrodillada. La escena, aunque procede de los cuatro evangelios, está más cercana a la versión de Juan. Él, aparte de narrar que la cruz de Cristo tenía un letrero con la inscripción “Jesús de Nazaret, rey de los judíos”, hace alusión a que la Virgen, María Magdalena y él mismo estaban junto al madero del sacrificio, tal y como se aprecia en la imagen. En ella, incluso el Salvador ha muerto, toda vez que por su costado corre un hilo de sangre (Juan, 19: 18-19, 25-27, 30, 34). Atrás de los personajes hay densas nubes formadas con volutas —quizá pintadas con pigmentos de azul ultramar, ocre amarillo y blanco de plomo— en referencia a las tinieblas que cubrieron la tierra desde la hora sexta hasta la nona en que Jesús murió (Mateo, 27. 45, 50).

El afilado rostro de Jesús tiene cejas rectas y gruesas, ojos cerrados y nariz aguileña. Los labios quedan ocultos bajo el bigote y la barba que, como los cabellos,

⁶¹¹ Ibidem, pp. 235, 411-412

están pintados tal vez con sombra natural. La cabeza flácida, de tres cuartos de perfil, descansa sobre el hombro derecho. La solución de la cara y la testa es muy parecida a la del apóstol Santiago el Mayor del banco, pero Cristo se ve más joven y su semblante no guarda relación con sus homónimos de La resurrección ni de El juicio final de Yanhuítlán. Empero, anatómicamente sí se asemeja al resucitado de Yanhuítlán en la extrema delgadez de los brazos, el modelado de las piernas y los pies clavados uno sobre el otro. Quizá el ancho tórax también sea una similitud, aunque el del crucificado se advierte más largo y con los músculos marcados. La figura de éste se serpentea desde la cabeza —que a primera vista parece pequeña— hasta la cadera, de ahí a las rodillas y luego a los pies.

La cara de niña de María se alza hacia su hijo, al que mira y sonríe. Ahora, con el rostro en tres cuartos, los ojos abiertos, las cejas rectas, la nariz respingada y la boca entreabierta, se parece a su similar de La presentación del mismo retablo. Al igual que ella, viste grifón de color blanco, túnica rosa y manto azul que la envuelve toda, pero deja advertir las gruesas piernas que cobija. Las manos se cruzan en el pecho de manera análoga a las de la madona de La adoración de los pastores de ese retablo. Los dedos son también largos, afilados y abiertos, menos el cordial y el anular que permanecen pegados y colman de expresividad la figura.

El semblante de Juan tiene que ver con el de los apóstoles Felipe y Santiago el Menor del banco. Pero Juan es imberbe, de labios delgados, cejas rectas y caídas, y con los ojos entornados de mirada triste vueltos al crucificado. Su aflicción se nota en la figura cerrada, en las piernas juntas, en los brazos pegados al tórax y en las hermosas manos que cruzan los dedos largos, aguzados y abiertos. El apóstol va ataviado con túnica aparentemente azul y manto de color rosa que, aparte de mostrar el grosor de las piernas, permite vislumbrar la leve serpentinata que mueve su cuerpo de la cabeza al hombro, y luego de la cadera a las rodillas.

El trazo del perfil de Magdalena es afín al de la Virgen de La presentación del mismo retablo y aun al de Gabriel en La anunciación de Tamazulapan. Mas la santa parece llevar descubierta la cabellera, y así como está, hincada y de perfil, con suma elegancia abre los brazos un instante antes de rodear con ellos los pies de Jesús. Las

manos, nuevamente, simulan ejecutar una danza: los dedos largos se abren, se mueven de atrás hacia adelante, se aguzan en las puntas, se unen y cierran el cordial y el anular. Bajo la túnica de color verde, el manto rosa y el lienzo blanco que por en los hombros se descubre una bien estudiada anatomía. Los paños pintados con largas y onduladas pinceladas permiten adivinar el volumen de los brazos, torso, cadera y pierna visible.

Hay una gran expresividad y relación emocional entre todas las figuras. Incluso las cabezas de Jesús, María y Juan forman el triángulo compositivo tan del gusto de los pintores renacentistas. A éste se agrega la diagonal que forma la espalda y cabeza de Magdalena, corre por el cendal de Jesús y concluye en la cabeza de Juan.

f) La resurrección

No deja de sorprender que el Cristo resucitado del altar mayor de Coixtlahuaca (Fig COIX1.P10) se parezca tanto al del retablo principal de Huejotzingo. Ello tal vez obedece al empleo de un grabado en común. Ambos están de pie, su cuerpo forma una diagonal sobre la fosa, se hallan semidesnudos, con cendal blanco y manto rosa; los dos voltean a su derecha y levantan el brazo en actitud de triunfo, bajan el izquierdo que porta la caña con la bandera de la resurrección enrollada, como si fuera una filacteria. Atrás de ellos también hay nubes abiertas a la luz en un rompimiento de gloria. Sin embargo el de Coixtlahuaca es de diferente factura. El rostro ladeado y la expresión recuerdan a san Juan en La crucifixión y por tanto a Felipe y a Santiago el Menor del banco del mismo retablo, y a san José en la tabla de Los cinco señores de la catedral de México. El dinamismo del cuerpo no tiene parangón con ninguno visto hasta ahora. Jesús parece un bailarín con los pies de puntas y los delgados brazos en ademán de dar la vuelta. Las manos de dedos largos y abiertos ayudan a acentuar el movimiento. El ancho tórax con los músculos marcados, al igual que la forma y postura de las piernas, aluden al crucificado de la calle central del retablo. Pero en el resucitado, aun el cendal y el manto se agitan como si un fuerte viento los animara, lo que puede ser resultado de las pinceladas largas y redondeadas, cuyas luces semejan ser de pútrido sobre pigmentos de siena tostada y ocre amarillo. Atrás de la cabeza de Jesús hay una aureola de seis rayos que abre las nubes en forma de volutas que enmarcan la diagonal del cuerpo del Salvador.

A los pies de Cristo hay dos grupos de centinelas. En Coixtlahuaca sólo se alcanza a apreciar el de la izquierda; es decir, el de la derecha de Jesús. Ahí, en el primer plano, está un guardia de rostro similar al del soldado de coraza de color bermellón de La resurrección de Yanhuitlán. Pero la expresión del de Coixtlahuaca es de gran temor, con los ojos desorbitados y las cejas caídas. El cuerpo musculoso que se advierte a través de la coraza y el faldellín, recuerda el del verdugo que dará muerte a san Lorenzo en la tabla de la Pinacoteca. Mas la actitud de cubrirse con el escudo es la del personaje medio hincado de La resurrección de Yanhuitlán, como lo es el ademán de huir del guerrero que está a sus espaldas, que gira el rostro espantado hacia el Señor con la espada desenvainada. El movimiento de dicho personaje, en Yanhuitlán y Coixtlahuaca, puede tener connotación con el que ocupa ese sitio en la tabla de La resurrección de Huejotzingo.

Como ya dije, la colocación de la tabla en el altar no permite describir el otro grupo de figuras ni tampoco la estructura de la composición, que pudo solucionarse de manera equivalente a La resurrección de Yanhuitlán.

Por otra parte se debe recordar que el modelo de La resurrección de Coixtlahuaca se usó en uno de los medallones de la mandorla de Nuestra Señora del Rosario de Yanhuitlán.

Sobre La resurrección de Coixtlahuaca, Tovar de Teresa apuntó su parecido con la de Yanhuitlán y con modelos “italianizantes”. Además escribió que “podría ser digna de un sucesor de Luis de Vargas, Sturmio o Pedro de Campaña, aparte de que para él, el desnudo de Cristo es semejante al de san Lorenzo en la Pinacoteca.”⁶¹²

g) La ascensión

La figura del Cristo de La ascensión (Fig. COIX1.P11), en el rostro y en la postura de los brazos y piernas, es similar a la de su homónimo de La resurrección, localizada en la calle contraria del tercer cuerpo del retablo. Sin embargo hay variantes. Este se halla vestido con una túnica de color azul, bajo la cual se traslucen las piernas que se cruzan

⁶¹² ibidem, pp. 397, 411-412

en el momento de dar el paso “de puntitas” Sobre la túnica, el manto terciado de color rosa flota como impulsado por el viento, aunque se adhiere a la gruesa pierna del protagonista. Pese a la ropa, se distingue el movimiento en “s”, la serpentinata que genera la suave danza de sus miembros. Las manos siguen este ritmo mostrando las palmas y abriendo los largos dedos, al tiempo que ostentan las llagas, visibles también en los pies. Como el Jesús resucitado, el de La ascensión tiene un nimbo de rayos tras el cual se abre la gloria en un rompimiento de nubes que permiten contemplar la luz que lo envuelve. Las nubes están pintadas a manera de volutas, quizá con blanco de plomo, azul ultramar y ocre amarillo.

María y los apóstoles crean dos diagonales que se abren a los pies de Jesús y forman un triángulo invertido. Así también se descubre otro que generan las cabezas de Cristo, la Virgen y el anciano del primer plano. Este personaje puede ser Pedro, que aquí se observa de perfil, con nariz larga, barba y cabellos rizados y encanecidos, cejas pobladas y mirada vuelta al Señor. Se encuentra medio arrodillado y extiende los brazos de manera análoga a los de María Magdalena en La crucifixión. Va ataviado con túnica de color rosa y manto azul de envés blanco que se pega a su figura para enseñar la espalda, cadera, pierna y pantorrilla. Las manos son también muy expresivas de dedos largos y abiertos.

En el lado contrario del apóstol, María arrodillada reproduce los rostros de las madonas de La presentación y La crucifixión del retablo de Coixtlahuaca, pero también el de la que se contempla en El juicio final de Yanhuítlán. Entrelaza los brazos a la altura del pecho como la de La crucifixión, aunque sólo se nota la mano izquierda de dedos largos y puntiagudos que abren el índice y unen el anular y el cordial. Sus vestiduras son un grñón blanco, una túnica de color rosa y un manto azul que la cobija de la cabeza a los pies, pero que permite notar los pliegues que destacan los brazos, la cadera y la gruesa pierna derecha.

Detrás de María y el anciano Pedro, los apóstoles se acomodan para presenciar La ascensión. Los de la izquierda —a la derecha de Cristo— elevan el rostro hacia su Señor; los del lado opuesto conversan en parejas, salvo la mujer —¿María Magdalena?— que lleva la mano a la frente en ademán de cubrirse de la luz. No se pueden analizar los

rostros ni las actitudes ni el vestuario de los apóstoles a causa de la lejanía, aunque en todos ellos son notorias las manos largas y expresivas, así como la relación psicológica que se entabla entre ellos y Jesús, pese a que éste eleva la mirada al infinito.

h) El Padre Eterno

En el remate del retablo hay un frontón que parece haber sido del altar del siglo XVI (Fig.COIX1.P12). En el tímpano se ve el busto de Dios Padre anciano, barbado y encanecido, con el rostro inclinado hacia abajo, los ojos entrecerrados y las cejas pobladas y rectas. Tiene abiertos los brazos, con la mano derecha sostiene un globo que da la sensación de estar a punto de caer, y la otra se halla en ademán de bendición. Ambas manos son de dedos largos y apuntados. Viste túnica de color rosa y manto blanco que, a manera de nube, parece rodearlo, envolverlo y elevarlo, como si flotara en el aire. El personaje recuerda un poco al Padre Eterno de Los cinco señores de la catedral metropolitana, aunque el semblante del de Coixtlahuaca es más afilado de rostro y las manos de dedos más largos y expresivos

4. Homogeneidad, expresión y dinamismo

En el apartado que dediqué a las pinturas del retablo mayor de Yanhuítlán hice hincapié en que La adoración de los reyes y Nuestra Señora del Rosario tienen parentesco estilístico con las tablas del altar principal de Coixtlahuaca. En efecto, el rostro de María en esas tablas me parece que se repite en La anunciación, La adoración de los pastores y La adoración de los reyes, pero también aunque en tres cuartos y de perfil en La crucifixión, en La presentación en el templo y en La ascensión. Estos dos últimos a su vez reproducen a la madona de El juicio final de Yanhuítlán. Asimismo los azules de los mantos en las pinturas de Coixtlahuaca y en las referidas de Yanhuítlán son transparentes, pintados con veladuras y dan la impresión de pegarse al cuerpo de manera diferente a las otras tablas de Tamazulapan, Yanhuítlán e incluso de la Pinacoteca Virreinal.

El niño de las pinturas de Coixtlahuaca es muy expresivo: siempre da la sensación de moverse hacia uno y otro lado, de jugar, sonreír y hasta ofrecer los brazos.

Su actitud es muy familiar, sin convencionalismos de ninguna índole, sin la seriedad, quietud y frialdad que lo caracterizan en muchas obras pictóricas novohispanas. El pequeño de Coixtlahuaca se integra a los personajes de su entorno: a su madre, a José, al sacerdote y a sus visitantes.

Los rostros de la Virgen y del niño sonríen y se miran, son fuertemente expresivos, pero idealizados. Por el contrario, los rostros masculinos de Coixtlahuaca parecen tener dos variantes, una realista y otra idealista. Esta última se puede observar en los apóstoles Felipe, Bartolomé, Santiago el Mayor y el Menor, en Juan en La crucifixión y en el Cristo de La resurrección y La ascensión que reproduce la efigie de Felipe y Santiago el Menor, y por tanto la de san José de Los cinco señores de la catedral de México. El realismo se advierte en los semblantes de san Mateo, san Andrés, san Pedro, san Judas y san Pablo, pero también en los reyes magos de Coixtlahuaca y Yanhuitlán, donde Melchor y Gaspar son rudos, toscos y por ende más reales. Sin embargo, los rostros realistas e idealizados tienen en común una gran expresividad, acentuada por la nariz aguileña, así como por las abundantes cejas rectas o caídas. Baste como ejemplo el dramatismo no sólo del rostro de Juan —del que no se puede decir que sea realista— sino incluso de toda su figura. Cabe mencionar también a La resurrección y a La ascensión, imágenes donde prevalece la idealización de los rostros, pero en las que el cuerpo de Jesús está lleno de ritmo y dinamismo. Parece como si Cristo generara una suave danza, como si una música lo guiara en el movimiento de sus manos.

Las manos son otra fuente de expresión y dinamismo en el pintor de Coixtlahuaca. Son diferentes a las de Yanhuitlán y Tamazulapan. Son más grandes y largas, lo que favorece a la mayor elocuencia con respecto a las del maestro y del supuesto primer oficial. Las manos de Judas, Santiago el Menor y san Pablo, aparte de ser grandes y largas, son anchas, fuertes, con los dedos de puntas rectangulares y uñas sucias en los extremos, lo que también proporciona un realismo marcado. Las otras manos, femeninas y masculinas de las tablas de Coixtlahuaca, son de palma rectangular y de dedos más largos que los que pinta el probable primer oficial. Los dedos están separados entre sí, más bien abiertos y apuntados hacia arriba, con excepción del cordial y anular que permanecen cerrados.

El empleo de diagonales da mayor dinamismo, expresividad y dramatismo a las tablas de Coixtlahuaca. Véase si no La anunciación, donde la zancada de Gabriel, el movimiento en “s” de la Virgen y el zigzagado de los brazos de ambos recalcan la diagonal que marcan las cabezas e incluso las miradas y sonrisas que dejan contemplar la relación anímica del momento, es decir, la alegría por la llegada de Jesús. En La adoración de los pastores, María, José y el pastor de hinojos resaltan otra diagonal a través de sus manos y miradas dirigidas al pequeño. Lo mismo sucede en La adoración de los reyes, en La presentación en el templo, en La crucifixión, en La resurrección y hasta en La ascensión. Las diagonales cumplen la función de destacar la relación psicológica de los personajes entre sí y de éstos con la divinidad.

La expresividad, el dinamismo, el dramatismo, entre otras de las características ya enumeradas, dan a las tablas de Coixtlahuaca una homogeneidad que no existe en las de Tamazulapan ni Yanhuitlán. En éstas últimas hay más reposo, tranquilidad, quietud y serenidad.

El dibujo del pintor de Coixtlahuaca es más sintético, rápido y expresivo que el de los artistas de la Pinacoteca, Yanhuitlán y Tamazulapan. Parece que sólo está presente una mano, que no hay otra intervención, lo cual puede obedecer a que probablemente las tablas no están repintadas como en los otros casos. Incluso en cada una de las pinturas de Coixtlahuaca es notoria la falta de integración pictórica, o sea la sensación de que las figuras están recortadas y pegadas sobre el fondo. Esto se debe al uso de la técnica del temple que provoca dicha impresión, aparte de dar el acabado mate que ofrecen. El empleo del óleo parece mínimo y por eso más visible esa falta de integración.

Los pigmentos que usa el pintor de Coixtlahuaca parecen los mismos utilizados en Yanhuitlán y Tamazulapan; estos son, el blanco de plomo, amarillo nápoles, ocre amarillo, siena natural y tostada, sombra natural, verdigris, carmín y azul ultramar, los cuales producen la gama de colores y sus diferentes tonalidades. Por ejemplo el color rosa puede ser de un tono más fuerte si tiene mayor concentración de siena tostada; o bien, más pálido si posee más ocre amarillo.

Los temas de Coixtlahuaca proceden de los mismos grabados, calcos, dibujos o de las pinturas de Tamazulapan y Yanhuitlán. Se ha visto que el dosel de La anunciación de Tamazulapan se repite en la de Coixtlahuaca. La adoración de los pastores procede del mismo modelo que la de Yanhuitlán, Tamazulapan y Huejotzingo. La adoración de los reyes tiene como fuente la misma que se usó en Yanhuitlán y Tamazulapan, aunque con algunas variantes claro está. La presentación en el templo continúa el patrón de La circuncisión de Tamazulapan, así como de uno de los medallones de Nuestra Señora del Rosario y La presentación de Yanhuitlán. El Cristo de La resurrección tiene la misma fuente de Pereyngs en la tabla de ese tema de Huejotzingo. Finalmente La crucifixión y La ascensión no tienen nada en común con las de Yanhuitlán ni Tamazulapan.

Tal vez la similitud en el uso de pigmentos y el empleo de modelos comunes provocó que en algún tiempo las pinturas de Coixtlahuaca se atribuyeran a Simón Pereyngs y luego a Andrés de Concha, el maestro de las pinturas de Yanhuitlán y Tamazulapan, conforme indica la historiografía. No obstante, a mí me parece que el pintor de las tablas de Coixtlahuaca es el que supongo segundo oficial de Concha en Yanhuitlán. Es decir, el autor de La adoración de los reyes y de Nuestra Señora del Rosario.

Este segundo oficial, como ya dije, continúa con los cánones del maestro, se provee de los mismos pigmentos, conoce iguales técnicas, modelos, grabados, dibujos, calcos y pinturas, pero sus formas son distintas porque las dota de homogeneidad al proveerlas de dinamismo y expresividad. Se puede decir que el segundo oficial es aún manierista, aunque más tardío, porque en él domina la expresión.

El pintor de las tablas del altar mayor de Coixtlahuaca, por tanto, en mi opinión no es el Maestro de Santa Cecilia, esto es, no es Andrés de Concha, sino su discípulo de nombre aún desconocido y que habría sido su oficial en Yanhuitlán y como tal hubiera realizado ahí La adoración de los reyes y Nuestra Señora del Rosario

5. Las pinturas de la Mixteca Alta en el contexto del manierismo

Como ha dicho Hauser, “contra la expresión ‘manierismo’ habla, ante todo, el eco peyorativo unido a ella [..] Contra su utilización puede argumentarse también [..] la

posibilidad de confundirlo [. .] con maneras y amaneramiento, un concepto sui generis que puede rozarse con el de manierismo, pero que de ninguna manera debe identificarse con él. Manierismo es un concepto específico de la historia del arte, amanerado, un concepto cualitativo de la crítica artística".⁶¹³

El manierismo es una modalidad del Renacimiento, de él surge y a él contradice. Los artistas buscaban que sus pinturas fueran una imitación científica de la naturaleza y pensaban que la belleza dependía del conocimiento de ésta. De hecho se dieron a la tarea de conocerla a través de sus investigaciones de anatomía, botánica, zoología, matemáticas, geometría, perspectiva, etc. Por medio de las ciencias los artistas buscaban la belleza, la perfección que ellos creían ya alcanzada por los clásicos griegos y romanos de la Antigüedad. En efecto, para Vasari, como es de todos sabido, el arte alcanzó el más alto grado de perfección entre los antiguos griegos y romanos, discípulos de la naturaleza y del intelecto.⁶¹⁴ Empero, las invasiones bárbaras, la consecuente caída del Imperio Romano de Occidente y el surgimiento de los distintos reinos germanos, lo condujeron a la ruina. Mas, la restauración, la "rinascita" se inició en la Toscana, en las obras de Cimbuè, y progresó en las de infinidad de maestros, cada uno de los cuales anhelaba recuperar la perfección, misma que Miguel Angel —indica Vasari— recobró.⁶¹⁵

La "perfección" del arte grecorromano encierra un cúmulo de peculiaridades que Vasari no llegó a definir, pero que catalogó dentro de la "maniera antica". A ésta, dice, pertenecieron las obras de arte facturadas con antelación al gobierno del emperador

⁶¹³ Arnold Hauser, El manierismo, crisis del Renacimiento, vol. 1 de Origen de la literatura y del arte modernos, trad., Felipe González Vicens, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1982, pp. 32-33

⁶¹⁴ Giorgio Vasari, Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti, Milano, Rizzoli, 1971, vol., 1, pp. 227-259. Los hombres de esa época "...eran más perfectos y de mejor ingenio, tenían por guía a la naturaleza y por maestro al intelecto."

⁶¹⁵ La teoría de Vasari se desarrolla a lo largo de toda su obra. Por el momento baste citar el siguiente párrafo: "Però, lasciando questa parte indietro, troppo per l'antichità sua incerta, vegniamo alle cose più chiare, della loro perfezzione e rovina e restaurazione e per dir meglio rinascita; delle qualli con molti miglior fondamenti potremo ragionare", Giorgio Vasari, op.cit., p. 235

Constantino, así como las “de Corinto, de Atenas y de Roma y de otras famosísimas ciudades levantadas por Nerón, Vespasiano, Trajano, Adriano y Antonino”⁶¹⁶ Por el contrario, a partir de Constantino —quizá desde la promulgación del Edicto de Milán en el año 312 y la “aparición” oficial del arte paleocristiano— la “perfección”, sobre todo de la escultura y de la pintura, decayó lentamente; su ruina se aceleró con la división del Imperio Romano y la conducción a Bizancio de los mejores artistas de Roma; y murió, por último, con el mismo Imperio. A partir de ese momento las obras realizadas, según Vasari, fueron “de feísima y desordenada manera”,⁶¹⁷ pues los cánones de los antiguos maestros se habían perdido.

Cuando el autor de *Le vite* ... narra la biografía de Cimabue, se percibe la grata impresión que le causaron las “figuras grandes al natural, pues hizo en esta obra los paños, los vestidos y las otras cosas un poco más vivos, naturales y mórbidos”⁶¹⁸. En efecto, el acercamiento a la ilusión pictórica de vitalidad y naturalismo parece ser el rasgo que inició el movimiento de restauración del arte, conforme a la teoría de Vasari.

La vitalidad y el naturalismo no sólo se representan en los paños y los vestidos, sino también en la novedosa manifestación de los sentimientos humanos, en la dulzura y ternura de la Virgen con su pequeño en brazos, en el dolor del Jesús crucificado, en la sonrisa apenas dibujada en los labios de los ángeles y santos, y en el intento por imprimir movimiento a las figuras; cualidades éstas que ya había desarrollado el arte grecolatino.

Las obras de arte de factura grecolatina que menciona Vasari son, entre algunas, las columnas de Trajano y Aurelio, el arco de Constantino y el Panteón de Roma que sirvieron de modelo a los artistas del Renacimiento, ávidos por beber en ellos la sabiduría que los encaminaría a recuperar la perfección. El frecuente estudio de las

⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 256

⁶¹⁷ *Ibidem*, No obstante, para Vasari hay obras de este período construidas conforme a los antiguos cánones y que inspiraron inclusive a artistas del Renacimiento. Al respecto cita las iglesias del Santo Apóstol en Florencia (?) y San Marcos de Venecia. La primera edificada a instancias de Carlomagno y la otra levantada en el año 978 para guardar el cuerpo del evangelista.

⁶¹⁸ Giorgio Vasari, *op.cit.* pp. 267-268

formas clásicas provocó que los artistas no sólo imitaran el estilo de los antiguos, sino suscitó incluso la asimilación y hasta la superación de los ejemplos.⁶¹⁹ Sobre esto último, Ernest Gombrich ha dado la pauta para descubrir las semejanzas entre las imágenes de las obras renacentistas y las antiguas. De hecho, infinidad de obras del Renacimiento ocultaron su dependencia de las romanas por medio de la inversión y variación de posturas antiguas, que aun fueron superadas con ayuda de estudios del natural.⁶²⁰

La maniera antica está impresa en las obras de factura grecorromana al igual que en las renacentistas ejecutadas con base en aquéllas. Pero la maniera antica es mucho más que la analogía entre las diversas posiciones del cuerpo humano. Es la vitalidad que se desprende del movimiento de las figuras, es la composición ordenada de las mismas, es el espíritu de apego a las formas de la naturaleza. Es éste el fascinante secreto que guardaba el arte clásico y que los artistas del Renacimiento tanto admiraban e imitaban. Es esa "ilusión" la que une "los paños, los vestidos y las otras cosas un poco más vivos, naturales y mórbidos"⁶²¹ de la obra de Cimabue con las de los artistas del quattrocento y del cinquecento. Pero es Miguel Angel, según Vasari, quien recuperó y alcanzó la perfección, el ideal del Renacimiento.⁶²²

En la bóveda de la Capilla Sixtina está presente el conocimiento de las formas del cuerpo humano. Miguel Angel pintó ahí lo que para su momento era un cuerpo bello, perfecto, sereno, tranquilo, aunque muy idealizado. Para Anthony Blunt la creación de los prototipos de belleza reposada resultaron de que en Roma "el artista se sentía en armonía con el mundo, podía contemplarlo con seguridad y reflejarlo directamente en sus obras".⁶²³ Leonardo y Rafael alcanzaron también el ideal de armonía, perfección y belleza. Con ellos las artes llegaron a su punto culminante, según Vasari. Pero entonces,

619 Ernst H. Gombrich, "El estilo all'antica: imitación y asimilación," Norma y forma, Madrid, Alianza, 1985. pp. 249-271

620 Ibidem

621 Giorgio Vasari, op.cit. pp. 267-268

622 Ibidem, p. 259

623 Anthony Blunt, op.cit., p.p. 76-82

los nuevos artistas, ¿qué persiguieron? En primera instancia la imitación de los modelos clásicos, la manera y el estilo de los artistas perfectos. Al copiar la manera, los artistas se convirtieron en manieristas. No obstante, a la larga, las obras se vieron transformadas por un espíritu que contradujo los principios de los que habían partido. En efecto, hacia la tercera década del siglo XVI los acontecimientos históricos, como la Reforma que dividió la Iglesia y el saqueo de Roma del año de 1527, provocaron el desajuste económico, político y social que ya no dio cabida ni a la armonía ni a la seguridad sobre la que se apoyaba el arte renacentista. Por el contrario, en la sociedad y en todos los aspectos del pensamiento de aquellos días reinó la zozobra. Por entonces Miguel Angel pintó El juicio final (1534-1541). La belleza “perfecta” del techo de la capilla desapareció del testero En él pintó su estado espiritual de desesperación: cuerpos desnudos flácidos y exageradamente corpulentos —más allá del idealismo— retorcidos y apretujados; rostros angustiados, temerosos e iracundos que piden clemencia o blasfeman contra Dios. El juicio final es una obra altamente expresiva porque “el manierismo es la expresión artística de la crisis.”⁶²⁴ “El manierismo, tan atormentado, tan penetrado de un sentido de crisis [...] es una expresión mucho más fiel de la efectiva realidad que el clasicismo con su insistente serenidad, armonía y belleza.”⁶²⁵

El manierismo, en su faceta romana de los años posteriores al saqueo de la ciudad, del cisma de la Iglesia y de la imposición de la estricta obediencia de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento, fue, por tanto, un arte que expresó las pasiones humanas, un arte expresivo.

Si bien la forma dramática del manierismo representado por Miguel Angel se halló en Roma, en Florencia hubo otro manierismo en el que pervivieron las formas clásicas según el parecer de Vasari. El estilo o la manera dulce, reposada, serena, suave y afectada fue la que dominó a mediados del siglo XVI en Florencia. En opinión de Vasari esta manera “es imitación de la naturaleza y, en segundo término, si el hombre no puede elevarse tanto por sí mismo, es imitación de los trabajos ejecutados por

⁶²⁴ Ibidem, pp. 81-90; Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, vol. 2, trad., A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1979, pp. 18, 28

⁶²⁵ Arnold Hauser, El manierismo, crisis del Renacimiento, p. 23

aquellos que juzga que son mejores que él mismo”.⁶²⁶ De hecho, para él, el arte puede sobrepasar la excelencia de la naturaleza y el estudio de ésta sirve para dibujar de memoria: “la práctica se logra copiando una y otra vez los objetos más bellos y reuniendo estas cosas más bellas, manos, cabezas, cuerpos y piernas, a fin de crear una forma humana que sea lo más bella posible”.⁶²⁷ Incluso para el crítico lo más importante de El juicio final de Miguel Angel es el cuerpo humano desnudo y no la expresividad emocional del conjunto pictórico.⁶²⁸ Es más, Vasari no apreció la expresividad en el arte, no llegó a gustar de las obras tardías de Pontormo ni de Beccafumi por sus efectos dramáticos. Prefirió sus primeras pinturas más tranquilas, realizadas con los lineamientos de Andrea del Sarto.⁶²⁹

Los ideales de Vasari con respecto al arte se pusieron en práctica en la Accademia del disegno fundada por él en el año de 1562. Los estudiantes tuvieron una formación orientada hacia los cánones del maestro, asistían a tomar las clases teóricas a la institución, pero la práctica pictórica la continuaban en los talleres. Ser miembro de la academia de Vasari era todo un honor.⁶³⁰ La academia entonces fue un organismo que codificó las normas que guiaban a la perfección a sus discípulos. Empero, más tarde, la continua imitación de los modelos clásicos suscitó también la simultánea distorsión de las formas y por tanto se volvió a caer en la expresión. Estos manieristas “no renuncian en modo alguno a los encantos de la belleza corporal, pero pintan el cuerpo en lucha sólo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, tenderse y torsionarse bajo la presión de aquél”.⁶³¹

Conforme se ve, a un manierismo fundado en el seguimiento de los patrones clásicos de perfección del Alto Renacimiento, continúa otro que partiendo de él

⁶²⁶ Anthony Blunt, op.cit., p. 103, apud., Le vite... vol. 1, p. 222

⁶²⁷ Ibidem, p. 105, apud., Le vite... vol. IV, p. 80

⁶²⁸ Ibidem, p. 106, apud., Le vite... vol. VII, p. 210

⁶²⁹ Ibidem, p. 106, apud., Le vite... vol. V, p. 652

⁶³⁰ Ibidem, p. 73; Arnold Hauser, Historia social... vol. 2, pp.43-44

⁶³¹ Arnold Hauser, Historia social... vol. 2, p. 17

distorsiona sus principios y cae en la expresividad. en el juego de líneas en desequilibrio o bien en el empleo de estructuras en diagonal en lugar del uso de la perspectiva central,⁶³² con lo cual el protagonista de la escena se aleja del primer plano; la figura humana se ensancha, se alarga, se retuerce, se mueve en serpentinata o contrapposto, o bien aparece cortada o a la mitad; los personajes se presentan en difíciles escorzos, muestran una postura o expresión forzada y fuera de lo normal. Algunas veces, como en el caso de "Pontormo y Rosso, Tintoretto y Parmigianino [...] son tan decididamente realistas como idealistas, y la unidad compleja y apenas diferenciada de naturalismo y espiritualismo, falta de forma y formalismo, concreción y abstracción en su arte, es la fórmula fundamental de todo el estilo, que los une unos con otros".⁶³³ Uno solo de estos rasgos, todos juntos o tan sólo la manifestación de un gesto dramático "es lo que revela, más que nada, el carácter manierista de una obra."⁶³⁴

El manierismo, sólo por el estudio de las reglas del Renacimiento adquirió su sentido intelectual y su carácter internacional.⁶³⁵ El manierismo, al estudiar y copiar a los maestros que encontraron la perfección es también "el Renacimiento fuera de Italia".⁶³⁶

El manierismo, arte internacional, hace su aparición en Nueva España en la quinta década del siglo XVI en el año de 1559, en que Claudio de Arciniega diseñó el túmulo imperial de Carlos V en la capilla de San José de los Naturales. Pero según Jorge Alberto Manrique el manierismo "se afianza y define hacia 1570-1580 y [...] sobrevive hasta una fecha alrededor de 1640-1650".⁶³⁷ Los artistas vienen a México con el séquito de los virreyes, a cumplir algún contrato con una institución, con una orden religiosa o

⁶³² Ibidem, p. 29

⁶³³ Ibidem, p.12

⁶³⁴ Arnold Hauser, El manierismo, crisis... p. 36

⁶³⁵ Arnold Hauser, Historia social... vol. 2 p. 16; Jorge Alberto Manrique, "Reflexión sobre el manierismo en México", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. x, No. 40, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, p. 24

⁶³⁶ Jorge Alberto Manrique, "Reflexión..." p. 21

⁶³⁷ Ibidem, p. 26

con un rico criollo, o bien con el propósito de hacerse de fama y de fortuna en el Nuevo Mundo. Instalan talleres, forman discípulos y conocen la moda artística europea a través de tratados, estampas, dibujos o de las obras de arte que llegan en los navíos.⁶³⁸ Comparten los conocimientos adquiridos con los aprendices y con otros artistas con los cuales tienen lazos de parentesco, amistad y hasta rivalidad. Crean así “cenáculos cultos” donde las cuestiones del oficio se discuten ampliamente.⁶³⁹ Pero si bien es cierto que en esas reuniones de artistas se configura el gusto manierista que privó en Nueva España, también lo es que no hubiera sido posible sin un público que se complaciera con la nueva tendencia.

El manierismo es también el arte de la “generación crítica de la Nueva España”, el arte de los descendientes de los conquistadores, el arte de los nuevos criollos que, a diferencia de sus padres y de sus abuelos, son refinados y cultos. El manierismo es también el arte que reflejó la crisis de los ámbitos económico, político y social que hicieron mella en Nueva España a partir del séptimo decenio del siglo XVI y que trastornaron profundamente el espíritu de sus habitantes.⁶⁴⁰

En este contexto, un artista sevillano de nombre Andrés de Concha llegó a Nueva España alrededor de los años setenta. Según la documentación ya analizada,⁶⁴¹ venía a cumplir un contrato con un rico criollo, Gonzalo de las Casas, encomendero de Yanhuitlán. El artista tenía el cometido de realizar el retablo mayor de la iglesia de esa

⁶³⁸ Rogelio Ruiz Gomar, El pintor Luis Juárez... pp. 22-26, texto y notas a pie de página

⁶³⁹ Jorge Alberto Manrique, "Reflexión..." p. 28; y "Manierismo en Nueva España", Plural, No. 56, México, mayo de 1976, pp. 45-46

⁶⁴⁰ Aparte de los dos artículos de Jorge Alberto Manrique referidos con anterioridad, la teoría del manierismo como arte de la generación crítica de Nueva España se desarrolla en los siguientes artículos del mismo autor: "La época crítica de la Nueva España a través de sus historiadores", Investigaciones contemporáneas sobre historia de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1971; "Ambigüedad histórica del arte mexicano", Del arte. Homenaje a Justino Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977; "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista", La dispersión del manierismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980; "Del barroco a la ilustración", Historia general de México, t. II, México, El Colegio de México, 1980

⁶⁴¹ Véase en este mismo estudio Historiografía de Andrés de Concha

encomienda, que sin embargo, al parecer ejecutó nueve años más tarde por causas que a la fecha se desconocen. Su primera obra que hasta hoy se halla documentada fue un retablo para la catedral de Oaxaca y tal vez luego facturó el altar de Yanhuatlán. Así también, desde su arribo a la Mixteca Alta formó discípulos a quienes enseñó el arte que él había aprendido en Europa. Su obra gustó mucho a sus contemporáneos españoles y criollos educados que lo contrataron infinidad de veces sobre todo para la decoración de sus templos.

En la Mixteca Alta sólo se tiene la certeza historiográfica de que Concha facturó las pinturas del retablo mayor de Yanhuatlán y las cuatro tablas del altar principal de Tamazulapan. En ambos sitios alcanzo a distinguir dos tipos de manos: la del maestro, o sea Andrés de Concha, por la factura que participa de los cánones del Renacimiento antes mencionados. Otra es la del que considero primer oficial que, aunque sigue los cánones del maestro, incurre en errores de proporción y escorzo. En Yanhuatlán veo una tercera factura, la del que tengo por segundo oficial y que continúa los lineamientos de su preceptor, mas éste provee a sus figuras de mayor dinamismo y expresividad. Esta última factura, curiosamente, me parece que coincide con la de las pinturas de Coixtlahuaca, pero no puede ser la de Andrés de Concha porque sus características estilísticas no se ven en Tamazulapan, y hay que acordarse que sólo ahí y en Yanhuatlán existe la certeza documental del trabajo de Concha en los retablos y sólo en ellos puede identificarse su mano, al menos así lo juzgo yo.

El estilo del maestro, tanto en Yanhuatlán como en Tamazulapan y obviamente en las pinturas de la Pinacoteca, o me revela el manierismo florentino de mediados del siglo XVI. Ese que siguieron los discípulos de Vasari en la Accademia del disegno; ese en el cual se ve el apego a las formas clásicas, el reposo, la tranquilidad, la quietud, la serenidad, dulzura y suavidad, pero también el cuerpo humano desnudo, lleno de vida y movimiento con los músculos marcados, pleno de belleza y perfección en las torsiones, los dobleces y los contrapposti, aunque sin expresiones dramáticas que alteren la dulzura y suavidad del rostro. Por ello El juicio final de Yanhuatlán no capta el drama de las almas condenadas que conduce Caronte. Pese a que las figuras son las mismas y las posturas semejantes a las que pintó Miguel Angel, las de Yanhuatlán no expresan lo

terrible ni lo atormentado de los rostros desesperados y de los cuerpos exageradamente fornidos, más bien son un alarde del conocimiento del cuerpo desnudo perfecto, a la manera de los pintores del Alto Renacimiento, a la manera de los artistas florentinos del siglo XVI.

De dichas características parte la idea de que tal vez Concha vivió o visitó Italia, pues su obra muestra a un artista conocedor de los cánones y la práctica artística italiana. Ya he dicho que el maestro Manrique piensa en la posibilidad de que el pintor aprendiera pintura en algún taller florentino de mediados del siglo XVI, a lo que yo he agregado la suposición de su aprendizaje en la Accademia del disegno.⁶⁴² El mismo maestro Manrique ha planteado hipótesis de que Andrés de Concha, de regreso a Sevilla, pudo iniciar el establecimiento de su taller, pero no alcanzó a instalarlo en vista de la presencia de Gonzalo de las Casas, quien lo contrató de inmediato para trabajar en el retablo mayor de Yanhuitlán. Así también, el crítico cree que fue tan rápido el paso de Concha por Sevilla que ningún biógrafo o tratadista del momento tuvo noticias de él y por supuesto de su obra.⁶⁴³

Pero, ¿quién es entonces el pintor que supongo es el segundo oficial de Concha? ¿Quién es el pintor de las tablas de Coixtlahuaca, tan llenas de dinamismo y expresividad que no existe en las otras? En efecto, la diferencia que hay entre este pintor y el que supongo su maestro, así como con el primer oficial es ante todo la gran expresividad con que dota a las figuras. Pero también el empleo de diagonales que acentúan la relación psicológica y por ende proveen de mayor dinamismo a la imagen; lo mismo sucede con los cuerpos, con las manos y hasta con las piernas que parecen contorsionarse en una danza. Los escorzos y los contrapposti exponen el dominio del dibujo del cuerpo humano. Los rostros y manos vacilan entre el idealismo y el realismo como en los casos de Pontormo y Rosso, de Tintoretto y Parmigianino. Por tanto, el autor de las tablas de Coixtlahuaca desde mi punto de vista es un manierista más tardío

⁶⁴² Véase en este mismo estudio *Historiografía de Andrés de Concha. Influencias artísticas*.

⁶⁴³ El maestro Jorge Alberto Manrique lo ha comentado varias veces en su seminario de Arte Colonial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México

que Concha, contemporáneo tal vez de Pontorno y Beccafumi Sin embargo, cabría la posibilidad de que este manierista tardío de las tablas de Coixtlahuaca fuera Andrés de Concha, quien a fuerza de repetir sus propios modelos, distorsionara los principios del Alto Renacimiento y cayera en un manierismo más avanzado aquí mismo, en la Nueva España. De hecho algo similar sucedió con Miguel Angel.

Para el primer manierismo que también denomino temprano, el que se apega a las formas clásicas que según yo proviene de los discípulos de Vasari en Florencia y cuyas características observo en las pinturas de Yanhuítlán y Tamazulapan por su reposo, tranquilidad, quietud, serenidad, dulzura y suavidad, propongo los años de 1570 a 1590-1600 en que Concha estableció su taller en la Mixteca Alta. Para el manierismo de Coixtlahuaca, o sea el tardío o avanzado, sugiero los años de 1600 a 1610-1620 en que los discípulos de Concha y/o Concha mismo dotaron a sus figuras de expresividad y dinamismo. Los años que tengo para ambos manierismos, sin embargo, se reducen específicamente a la Mixteca Alta.

CAPÍTULO SIETE

LA ESCULTURA MANIERISTA

1. Problemas y características de la escultura novohispana de madera

Los historiadores de la escultura novohispana se han percatado de las dificultades que presenta su estudio. Consuelo Maquívar ya ha hecho una relación historiográfica de esta forma de arte y se ha dado cuenta de que para la mayoría de los pocos críticos que la han analizado no es de primera calidad⁶⁴⁴ La adversidad de la historiografía se debe a sus innumerables problemas. Uno, el anonimato, pues aunque se sabe el nombre de algunos escultores, no se conocen sus obras debido a que éstas no presentan firmas,⁶⁴⁵ muchas se hallan fuera de los retablos o alejadas de su contexto, esto es, en diferentes templos, retablos o bien en colecciones particulares. Otro es que diversas obras se tallaron en una época y policromaron o reestofaron más tarde Incluso puede ocurrir que el cuerpo, la cabeza y el estofado, al igual que los ojos, las pestañas, el cabello y los dientes sean de diferentes tiempos También pudo suceder que una escultura del siglo XVI o del XVII se “modernizara” al gusto del XVIII. Asimismo, en ocasiones, el contratante de un retablo no es el entallador, sino que éste es contratado por aquél, y en la mayoría de los casos

⁶⁴⁴ María del Consuelo Maquívar y Maquívar, Visión general de la escultura novohispana a través de una muestra de la colección de estofados del Museo Nacional del Virreinato, México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México (tesis de maestría en Historia del Arte), 1988, pp. 5-14. Recientemente esta obra se publicó con el título de El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, (Obra diversa)

⁶⁴⁵ Al respecto Consuelo Maquívar encontró la "F" del fecit y una inscripción con lacre rojo en dos esculturas de la colección del Museo Nacional del Virreinato. Tal hecho revela que en algunos casos las obras sí se certificaron. Por ello existe la necesidad de que los restauradores las revisen detalladamente. Cf., María del Consuelo Maquívar, "La colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato", en Imaginería virreinal: memorias de un seminario, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1990, p.80

existe el contrato y la obra no o viceversa.⁶⁴⁶ Un problema más es que una escultura no sólo es obra de un entallador, puesto que en su ejecución intervienen también el dorador y el pintor. Según Rogelio Ruiz Gomar, “la explicación del porqué de esto [es que] la labor de dorar o de policromar, estofar o encarnar, ya no tenía nada que ver con los que sabían de la talla o del ensamblado de la madera; y quiénes sino los pintores, eran los que sabían todo lo referente a la policromía”.⁶⁴⁷ Por tanto, la factura de una escultura quedaba a cargo de maestros de diferentes gremios. Los entalladores se agrupaban en el de escultores, carpinteros y violeros, y los pintores y doradores en otro. Rogelio Ruiz Gomar y Consuelo Maquívar han dedicado amplios estudios a estos aspectos.⁶⁴⁸

Conforme se ve son muchos los problemas de la escultura novohispana y muy dudosos los juicios sobre época, estilo y autor. No obstante, pienso que pese a ellos se puede encontrar una preponderante estilística que puede datar la obra así sea superficialmente y mientras no haya otra alternativa

Por otro lado, sólo Aline Ussel y Consuelo Maquívar han intentado establecer una tipología de la escultura novohispana. Ussel la clasifica en tres estilos que corresponden a igual número de épocas y que son la renacentista del siglo XVI y principios del XVII, la barroca de los siglos XVII y XVIII y la neoclásica de fines del siglo XVIII y principios del XIX.⁶⁴⁹ Por los términos cronológicos de este trabajo sólo consideraré la escultura renacentista, que a su vez la autora divide en dos tipos: la de origen español por ser traída de España o facturada en México por artistas españoles y la ejecutada por artistas indios con temas europeos, básicamente realizada en piedra y que por lo mismo no atañe a este apartado dedicado a la escultura de madera. En la de origen español —según Ussel— hay “influencia italiana [...] con la marca del arte

⁶⁴⁶ Jorge Alberto Manrique detalla la problemática existente dentro de la escultura novohispana en "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en Imaginería virreinal: memorias de un seminario..., pp. 11-17

⁶⁴⁷ Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en Imaginería virreinal: memorias de un seminario..., pp. 42-43

⁶⁴⁸ Ibidem, y María del Consuelo Maquívar y Maquívar, Visión general de la escultura novohispana...

⁶⁴⁹ Aline Ussel, Escultura de la Virgen María en Nueva España, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975, pp. 23-25

sevillano”.⁶⁵⁰ Mas por desgracia la autora no indica en qué consisten la “influencia” y la “marca” sino que las da por sabidas y se refiere a ellas a lo largo de su obra.

Más precisa es Consuelo Maquívar quien tipifica la escultura de madera en tres grupos según su origen: la guatemalteca, la española y la propiamente novohispana. Para los fines de este trabajo los dos últimos son los que interesan, y es así que en la española —como Ussel— Maquívar integra la realizada en Europa y la hecha en México por artistas peninsulares. Este tipo de escultura —afirma Maquívar— se caracteriza “por su trabajo de talla que insinúa la anatomía bajo la vestimenta, rostros expresivos de facciones angulosas y talla cuidadosa en manos y pies”,⁶⁵¹ mientras a la novohispana la identifica por una talla que “no acentúa la anatomía bajo los ropajes, sino que más bien se enfatiza la talla de la vestimenta; las cabezas se enmarcan con cabelleras de rizos compactos o madejas ondulantes.

“Los rostros son más bien ovalados, las mejillas no se rehunden, son caras más bien regordetas, a menos que sean imágenes cuyo carácter exige que se acentúen las expresiones, aunque las más de las veces son rostros convencionales .”⁶⁵²

Sobre el estofado de la escultura novohispana, Maquívar señala que se distingue por el uso de elementos fitomorfos y la variedad de colores usados desde el siglo XVIII, así como por la huella de diversas marcas de punzones que provocan el efecto de los brocados. Finalmente, dice que las encarnaciones son en color rosa mate a diferencia de las de procedencia española o guatemalteca que son pálidas y bruñidas.⁶⁵³

Por permanecer en el territorio que fue Nueva España y mientras no haya documentos que prueben lo contrario, considero que las esculturas de la Mixteca Alta que se analizan en este apartado son novohispanas, aunque obviamente con influencia

⁶⁵⁰ Ibidem

⁶⁵¹ María del Consuelo Maquívar, "La colección de escultura..." p. 80

⁶⁵² Ibidem

⁶⁵³ Ibidem

européa. La técnica misma es occidental y trasladada a Nueva España.⁶⁵⁴ Las formas son también europeas pero interpretadas en México por artistas, si bien españoles, desligados ya de su tierra natal

Como la pintura manierista, la escultura de esta modalidad estilística también interpreta la manera italiana. Por tanto, la escultura manierista mexicana se caracteriza por la vastedad de la figura, los grandes volúmenes cerrados; esto es, que los miembros parecen pegados al cuerpo, aunque adelantan una pierna y algunas veces elevan una mano o el antebrazo para imprimir la sensación de movimiento y vitalidad. Para mantener el equilibrio, la escultura suele apoyarse en un eje vertical que genera la pierna erguida y que normalmente concluye en la cabeza. La figura, femenina o masculina, es vigorosa, fuerte y hasta musculosa, lo cual denota el estudio anatómico y la idealización del cuerpo humano. Las piernas y brazos gruesos se advierten bajo los paños que caen en forma suave y natural a través de pliegues rectos y largos, como dibujados. Los bordes de las vestiduras pueden ondularse o quebrarse dependiendo del seguimiento del hilo de la madera. Se observa un acucioso estudio de la forma en que las telas se adhieren y caen sobre el cuerpo. La actitud reposada de éste es análoga a la expresión dulce, tranquila, serena y suave del rostro, de sonrisa apenas dibujada en los labios. Como en la pintura, en la escultura manierista tardía la figura suele serpentearse en

⁶⁵⁴ Toca otra vez a María del Consuelo Maquívar y Maquívar, Visión general de la escultura novohispana... pp. 91-117, detallar los materiales, técnicas y herramientas usadas en Nueva España en la factura de la escultura de madera, y que se podría sintetizar de la siguiente forma. La madera podía ser de ayacahuite, fresno, cedro o zompantli que se dejaba secar el tiempo necesario. Para lograr proporción en la escultura exenta, el bloque se cuadrículaba y se denominaba embón. Dependiendo del tamaño del retablo en que se colocaría la escultura, el embón se ahuecaba por la parte de atrás para que perdiera peso o se tallaba solamente por el frente. Las figuras medianas o pequeñas no se horadaban pues su peso no lo requería. Una vez tallada, la pieza se dejaba secar, se le aplicaba una mezcla de cola, sobre la cual se fijaba lino viejo en algunos casos. Encima de éste se ponía un preparado de cola y blanco de España para que la superficie quedara tersa. Enseguida se colocaba el bol y por último la hoja de oro. Esta la hacía el batihojas golpeando los panes que comúnmente eran monedas de oro de 23 a 24 quilates. La hoja de oro se bruñía con piedra ágata. Una vez que la escultura estaba dorada se procedía al estofado. El diseño de éste se hacía con plantillas que se conocían con el nombre de "cartones". Luego venía la policromía, generalmente realizada al temple sobre imprimatura de albayalde. Por último se procedía al esgrafiado, para el cual se utilizaban punzones de diferentes marcas que al raer la pintura dejaban ver el oro que servía de fondo. La cabeza y las manos se encarnaban aparte, en temple o en óleo. Las obras mexicanas usaron color rosa mate, a diferencia de las españolas y guatemaltecas que son pálidas y bruñidas.

contraposto, ensancharse o alargarse y mostrar una postura forzada o sea un tanto antinatural, y una expresión dramática.

2. Los bultos redondos de Achiutla y Tilantongo

En el templo de San Miguel de Achiutla, en el fanal del primer cuerpo de un retablo estípite, se localiza un bulto redondo⁶⁵⁵ que representa a Nuestra Señora del Rosario con su hijo en brazos⁶⁵⁶ (Figs. ACH13 y ACH13.E1). La imagen de la Virgen es de más de un metro, pero no se pudo medir debido a la altura en que se encuentra. Tallada en una sola pieza, está dorada y estofada con gran habilidad. Se halla de pie, luce túnica y amplio manto que cubre su cabeza, pende hasta el piso y recoge en forma terciada con la mano que carga al niño. Es una figura monumental, cerrada, que adelanta y flexiona la pierna derecha, al tiempo que eleva la mano del mismo lado en ademán de sostener el rosario con el índice y el pulgar. El brazo contrario, pegado al tórax, en una actitud forzada de la mano sostiene al niño. La pierna izquierda se mantiene recta, sin embargo se adivina una leve serpentinata que mueve suavemente la figura; es decir, la cabeza se ladea hacia el niño, los hombros al lado opuesto, el pecho y el vientre se arquean y se adelantan como para apoyar al pequeño. Es en el vientre donde se genera otra onda que culmina en la rodilla. Por tanto, la doble curvatura de la “s” se inicia en la cabeza, prosigue en el hombro, luego en el vientre y de ahí a la rodilla.

El volumen de la figura de María recuerda el de una matrona romana, pues incluso la postura acentúa el grosor de la pierna doblada que se marca perfectamente a través de los paños y mediante un pliegue largo y anguloso que corre casi en vertical. El manto terciado forma varios pliegues diagonales alrededor de la cintura de María. Así también, abajo del vientre hay tres largos y redondeados pliegues. Los que están más cercanos a Jesús tienden a la horizontal, mientras el inferior nuevamente a la diagonal.

⁶⁵⁵ El bulto redondo se caracteriza por presentar la talla en todo el volumen, es decir tanto en la cara anterior como posterior.

⁶⁵⁶ El simbolismo de Nuestra Señora del Rosario lo explico ampliamente en mi tesis de maestría, Cfr., Atéjandra González Leyva, La devoción del Rosario en Nueva España...

Esta última la remarca el borde del manto ondulado también en diagonal sobre los pliegues curvados de la túnica. No se observan los pies de María

El estofado es de color oscuro, pero no se alcanza a identificar si es negro, café, azul o verde. Sobre éste se ven los diseños en dorado con elementos vegetales. Hay unas flores de cuatro pétalos realizadas a base de lacerias. Entre cada pétalo están unas diminutas hojas y alrededor de aquéllos unos rombos. Entre flor y flor se ve una hojarasca circular que se forma alrededor de una cruz griega también fitomorfa. No se distingue el efecto del punzón, por lo cual puede no estar esgrafiada, hecho que a menudo ocurría en la escultura del siglo XVI, según Consuelo Maquívar.⁶⁵⁷

En las manos de la Virgen, más bien regordetas, se aprecian las falanges y las uñas rectangulares. La diestra, la que porta el rosario, está casi frontal al espectador y por lo mismo se ve hasta la “m” de la palma cuadrada. La otra, la que sostiene al pequeño, une el cordial y el anular, y separa de éstos el meñique y el índice, lo cual es una fórmula manierista de todos conocida.

El rostro de la Virgen es más bien redondo, de doble barbilla y cuello grueso. Los ojos entrecerrados denotan la forma de almendras grandes y caídas, como las cejas, que dan por resultado la sensación de que la madona observa al espectador. La nariz es recta y la boca pequeña e inexpressiva. Los cabellos son rubios, largos y ondulados, divididos mediante una raya al centro que provoca una caída simétrica (Fig. ACH13.E1-det).

La encarnación es pálida bruñida. Las mejillas y los labios están acentuados aparentemente en bermellón, mientras las cejas y las pestañas son una línea continua en tono sombra natural. El niño tiene las mismas características en la encarnación, sólo que sus ojos están abiertos y es serio e inexpressivo. Está desnudo, pero medio cubierto con el manto de María. No obstante, ella no parece cargarlo, sino más bien se ve como si estuviera pegado a su regazo, lo cual quiere decir que le falta tridimensionalidad, volumen. Es rubio y rollizo. Su figura serpentea en contrapposto, de manera que su pierna izquierda queda debajo de la derecha y ambas dan continuidad a los pliegues

⁶⁵⁷ María del Consuelo Maquívar y Maquívar, Visión general de la escultura novohispana...pp. 119-155

diagonales localizados en torno a la cintura de María. El torso de Jesús gira a la derecha y el brazo de este lado se apoya en el seno de la Virgen con la mano en actitud de bendecir. La otra manita queda doblada sobre la pierna contraria, mientras el codo se levanta y continúa la diagonal de los pliegues y las piernas.

Conforme se puede apreciar, la imagen de Nuestra Señora del Rosario responde a las características propias de la escultura manierista que ya mencioné con antelación. Pero, ¿cuál pudo ser su lugar de origen? Evidentemente el retablo estípite que hoy la guarda no lo es y en todo el templo no hay un solo altar manierista. El más antiguo que existe es el que se localiza en el presbiterio, del lado del Evangelio, y que hoy tiene una imagen de vestir de san Pedro Mártir de Verona en el nicho central (Fig ACH2). Este retablo no tiene columnas clásicas sino revestidas en todo el fuste, por lo cual podría datarse hacia mediados del siglo XVII Incluso las pinturas que hoy exhibe, o están muy repintadas por un santero de pueblo o las facturó un pintor popular en la misma época colonial

Aunque ahora no haya ningún vestigio de un retablo manierista, de hecho lo hubo o al menos se contrató uno que pudo o no realizarse. En efecto, como se recordará, María de los Angeles Romero Frizzi dio a conocer un convenio entre Andrés de Concha y los gobernantes del pueblo de Achiutla para que el artista lo construyera y lo colocara probablemente en el altar mayor El costo fue de setecientos pesos de oro común y se haría en ocho meses a partir del 21 de agosto de 1587⁶⁵⁸

De acuerdo con el contrato, el retablo mediría aproximadamente 420 x 336 cm (5 varas de alto de 4 palmos cada vara x 4 varas de ancho de 4 palmos).⁶⁵⁹ Tendría un doble banco, del cual no se especifican las medidas El bajo sería “resaltado, labrado de talla y molduras con tres quadros de pinturas”, cuyas escenas no se mencionan . El alto

⁶⁵⁸ María de los Angeles Romero Frizzi, "Más ha de tener este retablo.." Concierto para la construcción de un retablo entre Andrés de Concha y el pueblo de Achiutla, Teposcolula, 1587, Archivo del Juzgado de Teposcolula, legajo 30, exp. 1, Microfilm CRO. Serie Teposcolula, doc. núm. 228.

⁶⁵⁹ Enciclopedia universal ilustrada europeo americana, t. LXVI, p. 1483 y Diccionario Larousse Usual, México, Larousse, 1974, p. 538. En México la vara equivalía a 0.838 m y el palmo a 21 cm. De acuerdo con estas equivalencias se sacaron las medidas aproximadas del retablo.

no incluiría imágenes, pero sería también “resaltado y labrado de talla”. La doble predela soportaría cuatro columnas de 189 cm de alto (9 palmos), de fuste revestido de talla en el primer tercio y estriado en los dos siguientes, y con capitel corintio (muy semejantes quizá a las columnas de los retablos de Huejotzingo y Xochimilco). Habría trascolumnas también de capitel corintio. En medio, seguramente en la calle central, se colocaría una pintura (no se indica la escena) que mediría 189 x 115 cm (9 x 6.5 palmos). A cada lado se apreciarían “dos tableros de pintura” que medirían 189 x 73 cm (9 x 3.5 palmos). El remate sería redondo “con dos frontispicios a los lados de talla y moldura.”

Según la descripción del contrato del retablo que haría Concha, éste se asemejaría en estructura al retablo donde hoy se localiza san Pedro Mártir de Verona (Fig. ACH2), mas éste, como ya dije, podría datarse hacia mediados del siglo XVII. Una estructura semejante a la que menciona el contrato se ve en un retablo de Yanhuitlán (Fig. YAN7).

Es posible que el retablo donde hoy está san Pedro Mártir haya usado elementos del que contrató Concha, de hecho son muy comunes los retablos recompuestos con piezas de retablos anteriores. Cabe también la probabilidad de que el retablo de san Pedro Mártir “copiara” la disposición estructural del que Concha contratara

Lo cierto es que la escultura de Nuestra Señora del Rosario de Achiutla es el único legado de un retablo manierista que sin duda perteneció a la cofradía del Rosario de ese pueblo. Ahora es una imagen aislada, conservada gracias a quién sabe qué circunstancias. Es una figura solitaria, como la que aún existe en el templo de Santiago Tilantongo (Fig. TIL1) y en el de San Juan Yucuita (Fig. PIN6). Las esculturas de la Virgen provienen sin duda de retablos ya desaparecidos.

La escultura del templo de Santiago Tilantongo se hermana en todos sentidos con la de San Miguel Achiutla. Se trata también de una representación de Nuestra Señora del Rosario que —si fuera posible en una talla de madera— parecería proceder del mismo molde. Ello o bien puede revelar la mano de un mismo artista o la de un mismo taller. Por desgracia la imagen de Tilantongo se halla repintada en su totalidad con pintura acrílica, por lo cual sólo es viable marcar analogías y diferencias en cuanto a la talla, que pierde mucho de su destreza debido precisamente a los torpes repintes. En efecto, la

Virgen del Rosario de Tilantongo presenta una postura, vestuario y expresión semejante a su homóloga de Achiutla. Quizá la serpentinata es menos evidente, pero el niño se tuerce, acomoda e “incrusta” a la madre de manera similar al otro pequeño. Hay también tres pliegues que se acomodan bajo el vientre de María, dos casi horizontales y uno en diagonal. Diagonal que se prolonga en el borde del manto. Empero, dicho plegado es menos diestro, como lo son las manos. La izquierda sigue el patrón de la de Achiutla, pero es más rígida, le falta la ligereza y movilidad de la otra. La derecha tiene los dedos rotos, no muestra la palma ni une la yema del índice con el pulgar, parece tiesa y como si no correspondiera a la factura original. Otra particularidad es que la de Tilantongo sí enseña la punta de un zapato. Y una afinidad más es la de que a través de algunas secciones desgastadas de la pintura acrílica se aprecia el estofado de la flor de cuatro pétalos dibujada a base de lacerías. Como se infiere, salvo las “diferencias” enumeradas, las esculturas son muy cercanas.

Lo curioso de ambos bultos es que presentan cierta dependencia formal de las pinturas manieristas de los retablos principales de Tamazulapan y Yanhuítlán. En efecto, hay que fijarse sobre todo en el tratamiento de las manos de la Virgen de Achiutla, comparables a las de la madona y a otros personajes de las tablas de Tamazulapan. La diestra de la talla según se dijo, es de palma cuadrada que enseña al espectador, mientras sujeta el rosario con el pulgar y el índice; actitud que repite María al tomar la cofia en uno de sus extremos en La adoración de los reyes (Fig. TAM1.P4) y que también es propia del cirujano que sostiene el bisturí en La circuncisión (Fig. TAM1.P3). La mano de este último, aunque repintada, deja ver el trazo original. Hay analogías además con la mano derecha de la Virgen de La anunciación (Fig. TAM1.P1) y con la izquierda de la campesina de La adoración de los pastores (Fig. TAM1.P2). En cuanto a la mano que sostiene al niño Jesús de Achiutla es evidente que el dibujo y movimiento de los dedos es el mismo de la Señora de La circuncisión (Fig. TAM1.P3), aunque tal vez es más regordeta la de Achiutla. Incluso el brazo, antebrazo y mano izquierda de la escultura se pudieron solucionar al igual que en la madona de La adoración de los reyes (Fig. TAM1.P4); es decir, como si el brazo fuera muy largo, el antebrazo corto y la mano se doblara. Sin embargo se debe recordar que dicha extremidad está repintada en la tabla de Tamazulapan, mas el “repintador” pudo guiarse por el diseño anterior.

El trazo de los rollizos pies y piernas de los niños de Achiutla y Tilantongo es el de sus homólogos de La circuncisión (Fig. TAM1.P3) y La adoración de los reyes (Fig. TAM1 P4), pero igualmente lo es al de La adoración de los pastores de Tamazulapan (Fig. TAM1.P2) y Yanhuatlán (Fig. YAN1 P10), donde el recién nacido esconde la pierna izquierda bajo la otra, como lo hace el pequeño de las esculturas.

Es evidente que las esculturas de Nuestra Señora del Rosario tuvieron como fuente sobre todo las tablas de Tamazulapan. Esto quiere decir que o bien el escultor tomó como modelo esos cuadros o es el mismo que los pintó. Las características enunciadas hacen recordar a Andrés de Concha y por supuesto a su primer oficial. Incluso, por dichas particularidades considero que las esculturas pueden adjudicarse a Concha o a su taller, aunque no haya documentos que lo testifiquen

El hecho de que Concha y sus oficiales fueran más pintores que escultores se ve en las tallas de Achiutla y Tilantongo. El niño, como se dijo, está “incrustado” en el seno de su madre. Ella no parece cargarlo realmente, o al menos la solución del brazo no da ese efecto. De ahí mi suposición de que el escultor primero dibujara la imagen completa sobre el embón y luego se diera a la tarea de la talla, misma a la que no pudo dar el volumen necesario en el caso del pequeño.

Por otro lado hay varios elementos que emparentan los bultos redondos de Achiutla y Tilantongo con otra escultura. Se trata nuevamente de una madona del Rosario localizada por el arqueólogo Mario Córdova en el templo de San Juan Yucuita, que fue visita de Yanhuatlán (Fig. PIN6). La imagen es de la estatura de una mujer de aproximadamente 160 cm. de estatura. También está tallada en una sola pieza por el frente y por atrás. Se halla dorada y estofada, aunque con un diseño distinto al de Achiutla y Tilantongo. Luce de pie, con túnica y manto. Éste último cuelga desde la cabeza, se tuerce y recoge con la mano izquierda, provocando que el vientre se vea más abultado. De hecho el cuerpo parece arquearse hacia el frente debido al vientre que sirve de soporte al niño. La figura es igualmente cerrada, con la pierna derecha flexionada y adelantada, pero la mano de ese lado no se eleva en actitud de sostener el rosario, sino que parece recoger uno de los pliegues del manto terciado. El brazo y la mano izquierda de la Virgen se resuelven de manera similar a la de Achiutla. El niño también parece

“incrustado”, esconde el pie izquierdo bajo la pierna contraria, mientras la diestra se pega al pecho de la madre con los dedos flexionados en señal de bendición. La Virgen, sin embargo, es más esbelta y su rostro inexpresivo mucho más alargado. Así también el plegado de los paños es distinto, pues en el manto y la túnica de la Virgen de Yucuita no se ven pliegues en diagonal o angulosos, sino largos, verticales y redondeados en las puntas. El estofado de la túnica es blanco y el del manto, oscuro. La encarnación es pálida bruñida. Desde luego, creo que la escultura de Yucuita está en la órbita del taller de Andrés de Concha y, por supuesto, me parece también que esta imagen como la de Achiutla son de las piezas de mayor calidad artística de la producción manierista de la Colonia.

Fuera del ámbito de la Mixteca Alta hay imágenes que guardan parecido con las del taller de Andrés de Concha. Una es la Matrona de San Francisco y otra Nuestra Señora de Guanajuato. La primera, hoy en el Museo Nacional del Virreinato, se descubrió cuando se derribó una casa que estaba en lo que fueron terrenos del convento de San Francisco (Fig. PIN7). A Moreno Villa la imagen le pareció clásica, de principios del siglo XVI italiano⁶⁶⁰, de no ser por los pliegues que se solucionan de manera incorrecta. Más tarde Aline Ussel expresó que la imagen le recordaba a Miguel Ángel, a della Quercia y a Diego Siloe,⁶⁶¹ y después Consuelo Maquívar se refirió a ella manifestando que la pieza “presenta los rasgos propios de la escultura europea renacentista”.⁶⁶² En efecto, también desde mi punto de vista se trata de una escultura manierista, pero a mí lo que me importa destacar de ella es la figura del niño, cuya postura es semejante a la del pequeño de Achiutla, Tilantongo y Yucuita: la pierna izquierda flexionada, la otra estirada y encima de la primera, así como el cuerpo robusto, el rostro y la cabellera son muy cercanos. Esto puede obedecer a dos causas. Una: los autores usaron una fuente en común; otra: los escultores proceden de la misma escuela o taller. Al respecto, Ussel se percató de que en varias esculturas del sevillano Juan

⁶⁶⁰ José Moreno Villa, La escultura colonial mexicana, México, El Colegio de México, 1942, p.28, fig. 22

⁶⁶¹ Aline Ussel, op.cit., pp 66-67

⁶⁶² Consuelo Maquívar y Maquívar, “Escultura y retablos, siglos XVI y XVII”, Historia del arte mexicano, vol.6, México, Salvat, 1982, pp 108-111

Bautista Vázquez el Viejo, el niño se acomodaba de la misma forma e infirió la posibilidad de que uno de sus discípulos hubiera arribado a Nueva España.⁶⁶³ Maquívar, por su parte, relacionó a la Matrona de San Francisco con un seguidor de Jerónimo Hernández,⁶⁶⁴ discípulo también de Juan Bautista Vázquez el Viejo.

En efecto, el escultor Juan Bautista Vázquez el Viejo concibió un niño rubicundo, de postura y complexión próximas a los de Achiutla, Tilantongo, Yucuita y la Matrona de San Francisco. Así al menos se nota en la Virgen de las fiebres de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla del año de 1565⁶⁶⁵ (Fig. PIN8). El tipo físico del niño de Bautista Vázquez el Viejo inclusive lo siguió Juan Martínez Montañés en los ángeles del retablo mayor de San Isidoro del Campo de Santiponce en Sevilla de los años de 1609 a 1613⁶⁶⁶ (Fig. PIN9).

En cuanto a Nuestra Señora de Guanajuato me parece encontrar cierta semejanza de su rostro con el de las madonas de Achiutla y Tilantongo (Fig. PIN10). Según Aline Ussel, Gaspar del Aguila, discípulo de Bautista Vázquez el Viejo, pudo influir en la hechura de la talla de Guanajuato⁶⁶⁷ Así también, en los rostros de las madonas, sobre todo en la de Achiutla, encuentro un enorme paralelo con el de la Virgen del grupo central del retablo de La epifanía, obra de Berruguete en la iglesia de Santiago de Valladolid (Fig. PIN11).⁶⁶⁸ De hecho Bautista Vázquez el Viejo fue discípulo de Alonso Berruguete en Avila e introdujo los preceptos de su maestro —derivados de Miguel Angel— en Sevilla hacia la segunda mitad del siglo XVI.⁶⁶⁹ Bautista Vázquez el Viejo

⁶⁶³ Aline Ussel, op.cit., pp. 66-67

⁶⁶⁴ María del Consuelo Maquívar y Maquívar, Visión general de la escultura novohispana... p. 286, fig. 25

⁶⁶⁵ José Hernández Díaz, Juan Martínez Montañés: el Lisipo andaluz (1568-1649), Sevilla, Diputación Provincial, 1992, p.65, fig. 56

⁶⁶⁶ Ibidem. p. 140, fig. 140

⁶⁶⁷ Aline Ussel, op.cit., pp. 58-59

⁶⁶⁸ J. M. Azcárate, Escultura del siglo XVI, vol. XIII de Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico, Madrid, Plus ultra, 1958, p. 155. fig.129

⁶⁶⁹ Ibidem., pp. 323-327

es “la figura más destacada de la incipiente escuela sevillana”,⁶⁷⁰ y alguno o varios de sus discípulos trajeron sus enseñanzas a Nueva España. Estas se advierten en el rostro “berruguetesco” de la madona de Achiutla y en el tipo físico y postura de su hijo, así como lo está en las tallas de Tilantongo y Yucuita, en la Matrona de San Francisco y en Nuestra Señora de Guanajuato. Andrés de Concha, por tanto, además de supuestamente haber estudiado pintura en Italia, ¿aprendería la talla de la madera dentro del círculo de discípulos de Juan Bautista Vázquez el Viejo? Por lo pronto esto no es viable, pero sí me parece que la Matrona de San Francisco, Nuestra Señora de Guanajuato y las madonas del Rosario de Achiutla, Tilantongo y Yucuita proceden de una fuente gráfica en común

3. Las esculturas de Coixtlahuaca

Como dije en otra parte de este trabajo, el retablo mayor de Coixtlahuaca no sólo reutilizó las pinturas de fines del siglo XVI o principios del XVII, sino también las esculturas del mismo o quizá de otro contemporáneo,⁶⁷¹ más otras dos —las de san Pedro y san Pablo— de factura ya dieciochesca. En total son diez esculturas: ocho en las entrecalles y dos en la calle central (Fig. COIX1).

De abajo hacia arriba y del centro a la izquierda, y luego a la derecha se hallan las esculturas de san Juan Bautista —ataviado como si fuera una figura “de vestir”—, san Pedro y san Pablo. En el segundo cuerpo está otra vez san Juan Bautista flanqueado aparentemente por santo Domingo, sin atributo, y santo Tomás de Aquino. En el registro siguiente hay un obispo y un papa, mientras en el último se ve otro obispo y un santo sin identificar, que por su tipo físico parece el apóstol Pablo. Con excepción del obispo del último cuerpo, los demás santos llevan un libro que los caracteriza como escritores.

Santo Domingo pudiera no serlo por carecer de barba, lo que no es usual en el tipo físico que se desarrolló en Nueva España. Empero dicha particularidad puede obedecer a que en las postrimerías del siglo XVI y los albores del XVII todavía no

⁶⁷⁰ José Hernández Díaz, *op.cit.*, p. 59

⁶⁷¹ Véase en este mismo estudio Las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca. Descripción general del retablo.

existiera un modelo típico del santo. Además, cierra la diestra, en la que pudo llevar la azucena que lo identifica (Fig. COIX1.E3).

Tomás de Aquino, en su calidad de doctor, sostén y luz de la Iglesia, porta un libro sobre el que está la maqueta de aquélla (Fig. COIX1.E4).

Ambos dominicos lucen el hábito de la orden con la elegante capa terciada. Los obispos y el papa no son predicadores porque no visten el hábito de la orden bajo la capa. Luego entonces, aunque no tengan más atributos que las mitras y la tiara, personifican a tres padres de la Iglesia; es decir, a san Ambrosio, san Agustín y san Gregorio, pero falta san Jerónimo. Los tres padres llevan la capa pluvial terciada y se distinguen únicamente porque san Ambrosio no tiene barba, tal y como se caracteriza en los retablos mayores de Huejotzingo y Xochimilco (Fig. COIX1.E5); san Gregorio, por la tiara papal, puesto que perdió el báculo de doble cruz (Fig. COIX1.E6); y, san Agustín, por la larga barba y por acercar las manos al corazón que lo identifica (Fig. COIX1.E7).

El apóstol puede ser san Pablo por la postura de su mano izquierda en la que quizá empuñaba la espada (Fig. COIX1.E8).

Conforme se puede apreciar, los bultos dieciochescos de san Pedro y san Pablo del primer registro sustituyeron las tallas manieristas de Pedro y Jerónimo en la lectura lógica del programa iconográfico escultórico. Dichas piezas quizá se cambiaron por las actuales de Pedro y Pablo en el momento en que el retablo se rehizo, o sea en el siglo XVIII. Durante esta época incluso se pudo alterar el orden en que se hallaban y colocarlas como están hoy día.

Los santos del primer cuerpo, Pedro (Fig. COIX1.E1) y Pablo (Fig. COIX1.E2), aunque sin distintivo, se reconocen por el tipo de rostro y la posición de las manos, en las que de seguro sostenían el libro y las llaves el primero, y la espada el segundo. Dichas figuras hacen pareja y son de la misma factura, mas como ya se expresó, no son manieristas sino barrocas, del siglo XVIII. Esto se hace evidente en que ya no presentan un eje vertical o la serpentinata, sino una leve contorsión en forma de media luna vertical que se percibe frontal y lateralmente, pero que denota rigidez. Son estrechas y

esbeltas Su talle es corto en relación con el resto del cuerpo y por tanto revelan la falta de estudio anatómico. Los brazos se despegan del tronco y crean una forma abierta. Los mantos y túnicas son cortos y dejan ver los pies, pero el drapeado no permite adivinar el cuerpo oculto. Los pliegues de los bordes de los paños se ondulan hacia uno y otro lado formando una especie de espirales. Las flores del estofado son de un diseño de formato grande, pero no se alcanza a ver el esgrafiado. Las manos lucen dedos largos, delgados y finos, a la vez que marcan las venas, falanges y uñas. Los rostros no son inexpresivos, más bien acusan cierto realismo en los ojos entrecerrados en actitud de leer, en el ceño fruncido, en las mejillas hundidas y en los pómulos salientes. El tratamiento de los cabellos y barbas se resuelve también con ligeras ondulaciones a manera de espiral.

Por el contrario, las esculturas de los tres cuerpos siguientes del retablo señalan formas manieristas. Empero, es una desgracia que sólo las de los registros más cercanos al espectador puedan analizarse con mayor detalle, mientras las de los cuerpos superiores, sobre todo el último, es casi imposible hacerlo. No es lo mismo estudiar las esculturas colocadas dentro de los nichos de un retablo que verlas fuera de ellos, como en los casos de las de Achiutla, Tilantongo y Yucuita. En estas de Coixtlahuaca ni siquiera es posible observar si están ahuecadas por atrás o completas; es decir, si son medias tallas o bultos redondos. No obstante su factura manierista se reconoce por la evidencia de la anatomía bajo los ropajes; en que las figuras se serpentean en contrapposto y son más anchas que largas, o sea que las espaldas son amplias y las piernas gruesas y cortas, de donde resulta un cuerpo robusto de baja estatura. Así también, ostentan una postura forzada, más perceptible en santo Domingo y santo Tomás, porque su apoyo no se genera en la pierna erguida sino en la que está flexionada. El primero descansa en la derecha, el otro, en la izquierda y ambos dirigen la cabeza al centro del retablo, lo que además indica que son pareja. Ello no ocurre con san Ambrosio y san Gregorio porque los dos doblan la derecha. El que supongo el apóstol Pablo (Fig. COIX1.E8), sí encoge la pierna izquierda; esto es, la exterior, pero no se alcanza a ver el movimiento del obispo del tercer registro. Las figuras son cerradas en tanto que los brazos se pegan al cuerpo, aunque los antebrazos de santo Tomás y san Ambrosio se elevan más que los de los otros santos en la búsqueda de mayor sensación de vitalidad y movimiento. El brazo izquierdo del apóstol Pablo (Fig. COIX1.E8)

también se levanta y deja caer la mano de forma un tanto afectada, ya que quizá con ella empuñaba la espada. Curiosamente el modo de doblar los dedos recuerda los del cirujano que sostiene el prepucio del niño en La circuncisión de Tamazulapan (Fig. TAM1.P3).

Como dije arriba, las figuras tienen apariencia vigorosa. Las gruesas piernas se notan a través de los paños que caen formando largos y redondeados pliegues en los mantos, túnicas y capas, mientras los brazos anchos se definen por medio del plegado corto y quebradizo de las mangas. Evidentemente hay un estudio del modo en que las telas se adhieren y caen sobre el cuerpo. En cuanto al estofado, no parece ser el mismo en ninguna de las tallas, pero eso sí, en todas se advierte el pequeño diseño fitomorfo.

Los rostros de Domingo y Tomás son más bien redondos, a diferencia de las caras de los obispos, el papa y el apóstol de mejillas rehundidas. Los ojos y cejas de los santos tienen la particularidad de estar caídos, quizá con el objetivo de dar una expresión de tristeza. La nariz recta y pequeña, y los labios delgados tienden a acentuar el rictus de melancolía. En el caso de santo Domingo, los cabellos son lacios de textura apretada; en el de santo Tomás, son cortos y ondulados pero también apretados, como las barbas del papa, los obispos y el apóstol. Los santos de los registros segundo y tercero sostienen un libro con la izquierda, en la otra seguramente sujetaban el atributo, pues los dedos están doblados en posición de llevarlo. La mano izquierda de estas figuras no es grande sino más bien proporcionada en relación al cuerpo, los dedos son largos y delgados con la unión del cordial y el anular. No se alcanzan a distinguir las venas ni las falanges ni las uñas.

En mi opinión, las esculturas de los tres registros superiores del retablo mayor de Coixtlahuaca, salvo el que supongo el apóstol Pablo, son mucho más expresivas en su figura, rostro, manos y vestimenta que las de Achiutla, Tilantongo y Yucuita, con las que no tienen nada en común y mucho menos al mismo autor. Estas de Coixtlahuaca son también manieristas, pero quizá ya de principios del siglo XVII. Las otras, de Andrés de Concha o su taller, son tal vez de los años ochenta del siglo XVI, si se tiene en cuenta la actividad del artista y su taller por esos años en la Mixteca Alta. Se podría pensar sin embargo que la talla del apóstol Pablo es más temprana y quizá de Concha o su taller por

la analogía de la mano izquierda con la del médico de La circuncisión de Tamazulapan (Fig. TAM1.P3).

Conforme se ha visto ya, Tovar de Teresa, Angulo y Marco Dorta comentaron que las esculturas del retablo de Coixtlahuaca les parecían de Andrés de Concha toda vez que para ellos “hay semejanzas muy grandes con los modelos pintados”.⁶⁷² Pero desgraciadamente no mencionaron esas “semejanzas” que yo no distingo. De hecho, como he apuntado en otro lado, las “semejanzas” con los “modelos pintados” sólo las he detectado entre las madonas de las tablas de Tamazulapan y las esculturas de Achiutla, Tilantongo y Yucuita. Desde mi punto de vista, las “semejanzas” no son evidentes en las tallas de Coixtlahuaca, con excepción de la izquierda del probable apóstol. Por ello, para mí, las esculturas de los dominicos, los obispos y el papa del retablo mayor de Coixtlahuaca no son de Andrés de Concha. Sin embargo, no descarto que el entallador sea un excelente manierista, pero más avanzado. Este quizá se educó en su taller, pues absorbe las formas del maestro —en el caso del apóstol— pero las lleva a una mayor afectación y expresión. Habría que buscar esculturas con formas semejantes tanto en la Mixteca Alta como en otras regiones con el fin de localizar al autor. Hasta la fecha yo he buscado esas analogías pero mi trabajo ha resultado en vano. A Tovar de Teresa, no obstante, las piezas de Coixtlahuaca le recordaron las del retablo mayor de Huejotzingo,⁶⁷³ que para mí son más serenas y reposadas, y por tanto de un manierismo temprano con respecto a las tallas de Coixtlahuaca.

Considero que las esculturas de los tres cuerpos superiores de Coixtlahuaca denotan una factura homogénea. Con ello no digo que sean de un mismo artista, pero sí dirigidas por uno solo, y ejecutadas por varios oficiales. Me parece que hay equivalencia en los tipos físicos, torsiones del cuerpo, plegados y manos.

Por otro lado, en los remates de las entrecalles están las esculturas de santa Bárbara y santa Catalina de Alejandría también del siglo XVI y al parecer sobrepuestas

⁶⁷² Véase en este mismo trabajo *Historiografía de Andrés de Concha*, Guillermo Tovar de Teresa (1979) y Estado actual de las investigaciones, *La escultura y los retablos*.

⁶⁷³ ibidem

al actual retablo (Figs. COIX1.E7 y E8). Ambas portan su atributo, se hallan semiacostadas, con la cabeza dirigida al centro del retablo y con las piernas flexionadas al exterior. El cuerpo de cada santa se quiebra formando dos “v”: una invertida que se dirige del pie a la rodilla y luego a la cadera, y otra que se inicia en la rodilla, continúa en la cadera y culmina en la cabeza. Los paños, de pliegues cortos y angulosos en las mangas, son de trazo más largo y ondulado en el pecho y las piernas, y denotan el conocimiento anatómico del escultor. Santa Bárbara abraza una columna con la izquierda; la otra mano la apoya en la rodilla contraria. Santa Catalina recarga la cabeza en la rueda y une las manos alrededor de la cintura. Las manos de las dos figuras son largas, de muñeca angosta y dedos que definen las articulaciones. *Las santas transmiten reposo y tranquilidad, pero por desgracia están repintadas sobre todo en el rostro, lo cual acabó con alguna forma de expresividad que pudieran haber tenido. Hoy los rostros parecen impávidos y hasta asustados.*

Según se ve, el retablo mayor del templo de San Juan Bautista de Coixtlahuaca no tiene un programa iconográfico escultórico completo. Ello se debe a que es un retablo recompuesto. Las esculturas del primer cuerpo son del siglo XVIII, tal vez de la época en que el retablo se rehizo, las de los tres registros siguientes son quizá de principios del XVII y estilísticamente de un manierismo avanzado, pero colocadas con arbitrariedad, toda vez que falta san Jerónimo y sobra el que supongo apóstol; y, por último, santa Bárbara y santa Catalina son de otro retablo, de uno de fines del XVI, porque su reposo y tranquilidad manifiestan un manierismo temprano.

Una escultura manierista más se localiza en la sacristía del templo, en un retablo también manierista con pinturas de factura popular, que aluden a la Pasión de Cristo. Se trata de una Virgen del Rosario situada en el nicho central de este que he denominado retablo de Nuestra Señora del Rosario (Fig. COIX14). Por el colorido y el diseño floral de gran tamaño, la imagen parece reencarnada y reestofada en el siglo XVIII; sin embargo, la figura monumental cerrada, con la pierna derecha flexionada y la otra erguida en vertical hasta la cabeza, denota su origen manierista. La Virgen sostiene a su hijo, que desafortunadamente no se puede analizar a causa de su vestimenta contemporánea. Empero, ella voltea el rostro hacia él, al tiempo que eleva la diestra en

actitud de sostener el rosario. Luce túnica, cofia que le cubre las orejas y el cabello, así como manto que envuelve su cabeza, descendiendo por la espalda, se ondula y tuerce para recogerse en su mano. El plegado, de diseño largo y redondeado, denota un buen estudio anatómico. El grueso antebrazo se marca a través de pliegues cortos, angulosos y muy juntos entre sí. El bulto de la Virgen, a diferencia de los otros que se han estudiado, yace sobre una peana formada por la luna en cuarto menguante y la carita de un querubín que la sostiene. En la iconografía rosariana este elemento es poco usual ya que responde al modelo de la Inmaculada Concepción, devoción con la cual los dominicos estaban en desacuerdo por esa época. Parece que en esta madona, la luna sólo fue un recurso decorativo.⁶⁷⁴

Considero que estilísticamente esta Virgen del Rosario, aunque manierista, no denota la factura de sus homólogas de Achiutla, Tilantongo, Yucuita ni tampoco la de alguna de las piezas del retablo de Coixtlahuaca, pero comparada con las de este último me parece de elaboración anterior; es decir, de un manierismo temprano. Esto debido al reposo y tranquilidad que acusa.

4. Las tallas de Yanhuitlán y Teposcolula

Según he anotado en otra parte,⁶⁷⁵ las entrecalles del retablo mayor de Yanhuitlán tienen dieciséis esculturas (Fig. YAN1-int). De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha se presentan:

En el primer cuerpo, los apóstoles Andrés (Fig. YAN1.E1), ¿Pedro? (Fig. YAN1.E2), Pablo, que sostiene la empuñadura de la espada (Fig. YAN1.E3), y otro sin distintivo (Fig. YAN1.E4). En el segundo, hay otro apóstol que tampoco se puede reconocer (Fig. YAN1.E5), al que sigue san Bernardino de Siena, que luce el hábito franciscano y el libro abierto en el que se leería: "Pater, manifestavi nomen omnibus hominibus"⁶⁷⁶ (Fig. YAN1.E6), luego se ve a san Francisco de Asís, que muestra la

⁶⁷⁴ Cfr. Alejandra González Leyva, *La devoción del Rosario en Nueva España...* pp. 224-225

⁶⁷⁵ Véase en este mismo trabajo Las pinturas del retablo mayor de Yanhuitlán.

⁶⁷⁶ Juan Ferrando Roig, *op.cit.*, p. 60

llaga de la mano izquierda (Fig. YAN1.E7), y a otro apóstol sin atributo (Fig. YAN1.E8). En el tercer registro hay tres obispos y un papa sin más caracterización que la mitra y la tiara, pero que bajo la capa visten lo que parece el hábito de la orden de predicadores. Estos podrían identificarse con san Alberto Magno (Fig. YAN1.E9), que como obispo de Ratisbona lleva mitra y báculo,⁶⁷⁷ tal y como se observa en la bóveda del crucero del templo de Santo Domingo de Oaxaca. Aunque en Yanhuitlán ya no tiene báculo, la postura de la mano izquierda indica que lo llevó.

Otro obispo con las manos juntas en posición orante sigue a san Alberto (Fig. YAN1.E10), al que continúa un papa (Fig. YAN1.E11) que podría identificarse con Benedicto XI por portar libro, toda vez que los otros papas dominicos —Inocencio V, Pío V y Benedicto XIII— no lo llevan. Benedicto XI por lo general se representa anciano, con una cruz de triple travesaño, que aquí ya no está, pero que pudo sostener en la diestra, y con un libro, que en la imagen de Yanhuitlán trae en la izquierda en alusión a los sermones y comentarios sobre san Mateo, los Salmos y el Apocalipsis.⁶⁷⁸

El obispo dominico que prosigue es san Antonino de Florencia (Fig. YAN1.E12), a quien se distingue sobre todo por el palio que le concedió el papa Eugenio IV cuando le nombró arzobispo de Florencia en el año de 1446.⁶⁷⁹ Otro atributo que debería mostrar aparte de la mitra y el libro que lleva, es el báculo de doble travesaño que posiblemente tenía en la diestra.⁶⁸⁰

En este tercer registro de ninguna manera se presentan los padres de la Iglesia, porque éstos son un papa —san Gregorio—, dos obispos —san Ambrosio y san Agustín— y un cardenal —san Jerónimo— y aquí hay un papa y tres obispos, uno de los cuales sin lugar a duda es san Antonino de Florencia.

677 Doménico María Marchese, *Sacro diario dominicano en el cual se contienen las vidas de los santos, beatos y venerables que pasaron desta a mejor vida*, compuesta en italiano por... y aumentado en español por el M.R.P. fray Alonso Manrique, Venecia, Antonio Tiuán, MDCXCVII, pp. 260-272

678 *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana...* vol.8, p. 54

679 *Ibidem*, vol.5, pp. 834-836

680 Juan Ferrando Roig, *op.cit.*, pp. 46-47

Probablemente Vicente Ferrer es el santo que inicia el cuarto cuerpo (Fig. YAN1.E13), ya que su diestra parece estar en actitud de predicar y precisamente sus dotes de orador le ayudaron a convertir al catolicismo a judíos, valdeses y moros. Sin embargo, es difícil identificarlo porque sólo muestra un libro que, de ser él, lo distingue como escritor y profesor de la Universidad de Lérida.⁶⁸¹

Los dos dominicos siguientes son fáciles de reconocer gracias a que sus nombres están escritos en las peanas. Se trata de san Pedro Mártir de Verona y santo Tomás de Aquino. El primero no trae ningún atributo, pero debería portar una palma en medio de tres coronas en recuerdo de su martirio, sabiduría, predicación y castidad, así como un cuchillo en la cabeza y un puñal clavado en el pecho en señal de que el hereje Carino le dio muerte con esas armas⁶⁸² (Fig. YAN1.E14). Santo Tomás de Aquino, como doctor, ostenta la iglesita sobre el libro (Fig. YAN1.E15). Seguramente tenía otro atributo porque su izquierda así lo denota.

Otro dominico que también tiene escrito su nombre en la peana, pero que no se alcanza a distinguir, es quizá san Raimundo de Peñafort (Fig. YAN1. E16) A éste se le conoce como príncipe de los canonistas por su gran empeño en el estudio y enseñanza del derecho canónico en la Universidad de Bolonia y como tal, tiene un libro en la izquierda. La otra mano ha desaparecido y con ella el atributo. El, como san Vicente y san Jacinto que predicaron a judíos y herejes, convirtió a moros.⁶⁸³ Los cuatro dominicos de este registro si fueran los que supongo, darían testimonio de sabiduría y predicación.

Es difícil establecer el programa iconográfico del retablo ya que la falta de atributos para la identificación de los santos no lo permite. A esto hay que agregar la carencia del santo titular del retablo y del templo; es decir, Domingo de Guzmán, porque la escultura que hoy se ve en la calle central del primer cuerpo es “de vestir”, o sea quizá

⁶⁸¹ Ibidem, pp. 266-268; Enciclopedia universal ilustrada europeo americana... vol.68, pp. 532-540

⁶⁸² Ibidem, vol.42, pp.1303-1304; Juan Ferrando Roig, op.cit., pp. 223-224

⁶⁸³ Enciclopedia universal ilustrada europeo americana... vol.49, pp. 405-409

del siglo XVIII (Fig. YAN1). La imagen no se hallaba ahí antes de los años setenta de este siglo, según se advierte en una foto del doctor Francisco de la Maza (Fig YAN VG). El espacio se encontraba vacío y al frente tenía el basamento de lo que de seguro fue un ciprés, colocado quizá durante la vigencia del neoclasicismo. Para que ese elemento arquitectónico cupiera en el presbiterio, tal vez tuvo que eliminarse del retablo la imagen del santo titular. En la misma fotografía puede verse el segundo registro de esa calle, donde tampoco se observa el crucifijo que hoy se expone.

A mí me parece que en el espacio vacío de la calle central del primer cuerpo estaba el relieve del Patrocinio de santo Domingo de Guzmán que hoy se exhibe en una de las dependencias del exconvento. Ambas medidas parecen coincidir (Fig. YAN1.E17) y el estilo del relieve es muy semejante al de las esculturas del retablo.

Tovar de Teresa ya había hecho la última apreciación, sólo que él consideró que esculturas y relieve son del año de 1575. Asimismo, el investigador las atribuyó a Andrés de Concha, aparte de opinar que fueron reestofadas en el siglo XVIII.⁶⁸⁴ Por el contrario, yo creo que las esculturas y el relieve son del actual retablo salomónico, como lo es toda la estructura del mismo, con excepción, claro está, de las tablas pintadas del doble banco, las pinturas de los cuatro cuerpos y el remate, únicos elementos del siglo XVI. Incluso pudo ocurrir que en el nicho donde hoy está el crucifijo se hallara una Virgen que ahora se encuentra en uno de los testeros del claustro del exconvento. En la actualidad se ve muy carcomida, pero sus formas me hacen pensar que estuvo dentro del programa escultórico del retablo (Fig. YAN17.E1). Desde mi punto de vista, las esculturas y el relieve son de fines del siglo XVII o principios del XVIII. No me atrevería a suponer, como Toussaint, que son de los años de 1718 a 1720, mientras no haya algún documento que lo testifique. Así también, creo que no es posible adjudicar a Andrés de Concha esas piezas, toda vez que no tienen nada en común con las de Achiutla, Tilantongo y Yucuita ni mucho menos con las tablas de Tamazulapan que, como se recordará, sirvieron de modelo a las primeras.

⁶⁸⁴ Véase en este mismo trabajo *Historiografía de Andrés de Concha, Guillermo Tovar de Teresa (1979 y 1992) y Estado actual de las investigaciones, La escultura y los retablos.*

Asimismo, Tovar de Teresa halló semejanzas entre las esculturas del retablo mayor de Yanhuitlán y ocho tallas que se ven en varias dependencias del exconvento de Teposcolula,⁶⁸⁵ lo cual me parece acertado. Tovar creyó también que las piezas proceden del “retablo del siglo XVI de Teposcolula [ya que] corresponden en número a las que debieron estar en el retablo que Concha y Pereyns realizaron para esta iglesia en 1580”.⁶⁸⁶ Empero, las esculturas únicamente se tallaron, no se les aplicó una base de preparación ni mucho menos se estofaron. Ahora se encuentran pintarrajeadas con pintura acrílica. Esto quiere decir que nunca se concluyeron y por lo mismo no pudieron pertenecer al retablo de Concha y de Pereyns. Desde luego estas obras a mí no me parecen del siglo XVI ni me revelan “maestría y capacidad en la ejecución,”⁶⁸⁷ pero creo que sí son contemporáneas a las de Yanhuitlán y que pudo tallarlas el mismo maestro. De ahí que considero que las piezas de Teposcolula son también de fines del XVII o principios del XVIII.

Las tallas de Teposcolula representan a un obispo, padre de la Iglesia, que podría ser san Agustín; a un papa, posiblemente san Gregorio; a un franciscano, quizá san Francisco de Asís; y, a tres dominicos. Uno de ellos sin más atributo que un libro; otro, tal vez san Luis Beltrán, por sostener una copa alusiva al veneno que bebió durante su predicación en América,⁶⁸⁸ y, el último, es Tomás de Aquino porque sujeta el libro con la pequeña iglesia. Hay un santo más que parece apóstol y que Tovar identifica con san Pablo aunque no tiene atributo.

Como se ve, otra de las razones para pensar que Concha y Pereyns no son los escultores de estas ocho piezas es precisamente la posible iconografía de las mismas, toda vez que los padres de la Iglesia normalmente se representan juntos, es decir, san

⁶⁸⁵ Ibidem, para observar estas imágenes véase Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, pp. 475-478 y (Fig. TEP29)

⁶⁸⁶ Ibidem, para recordar lo que dice este documento, véase también Historiografía de Andrés de Concha, Manuel Santaella Odriozola (1942), y María de los Angeles Romero Frizzi (1978)

⁶⁸⁷ Guillermo Tovar de Teresa, Pintura y escultura del Renacimiento en México, pp. 473-474

⁶⁸⁸ Sacro diario dominicano... pp. 171-173

Ambrosio, san Agustín, san Gregorio y san Jerónimo, y aquí faltarían este último y el primero.

Aunque las esculturas de Yanhuitlán y de Teposcolula muestran un tipo de factura semejante, ni unas ni otras tienen que ver con el manierismo temprano de Achiutla, Tilantongo y Yucuita, ni tampoco con el manierismo tardío de Coixtlahuaca. Las tallas tienen una forma que me recuerda la de un capullo de mariposa, con falta de verticalidad, más bien con una ondulación del cuerpo que se inicia en una de las piernas erguidas, prosigue en la cadera saliente y continúa en el balanceo de la cabeza hacia el lado contrario. Ello da como resultado un leve arqueamiento en forma de media luna vertical común a las esculturas mexicanas del siglo XVIII. Esta curvatura se puede observar sobre todo en las imágenes de los dos primeros registros del retablo mayor de Yanhuitlán (Figs. YANI.E2,E4,E5,E8). El apóstol de la primera entrecalle del segundo cuerpo incluso viste una túnica muy corta que deja descubiertos los pies y tobillos, a la usanza de la escultura mexicana dieciochesca (Fig. YANI.E5). Pese a la curvatura, las esculturas muestran rigidez y estatismo de manera muy semejante a las del retablo de los Reyes de la catedral de México.⁶⁸⁹

Tanto en Yanhuitlán como en Teposcolula las esculturas son de gran volumen. Estas últimas son de bulto redondo, las otras al parecer también, pero no pudieron revisarse por atrás a causa de la altura. Son desproporcionadas anatómicamente, demasiado anchas en relación a la altura del cuerpo, de manos sumamente grandes y dedos gruesos, que nada tienen que ver con el manierismo. Los rostros se ven afectados con la expresión teatral más propia del barroco que del manierismo. Parece que cada santo estuviera absorto en sí mismo y que por sus gestos marcados y estáticos —como dijera Elizabeth Wilder Weisman con respecto al apostolado del templo de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro— fueran “actores en un drama sagrado, pero no actores profesionales, sino adecuados para contar una historia...”⁶⁹⁰ Los paños son largos y

⁶⁸⁹ La "expresión estática" de las esculturas del retablo de los Reyes ha sido percibida por Elisa Vargas Lugo, "Forma y expresión en la escultura barroca novohispana", en *Imaginaria virreinal...* pp. 62-63

⁶⁹⁰ Elizabeth Wilder Weismann, *Escultura mexicana (1521-1821)*, intr. Manuel Romero de Terreros, Cambridge, Harvard University Press (Editorial Atlante), 1950, pp. 174-175

ondulados, sin ningún tipo de angulosidades y salvo en los casos de ¿san Pedro? (Fig. YAN1.E2), y los dos apóstoles del segundo registro (Figs. YAN1.E5 Y E8) se marcan las piernas a través de ellos. En las otras esculturas desaparecen totalmente las líneas del cuerpo que, eso sí, mantienen el formato de “capullo de mariposa”. Las tallas del retablo de Yanhuitlán apenas caben en los nichos, como si no hubiera proporción entre éstos y aquéllas.

En el caso de los bultos de Yanhuitlán, los paños no se ven estofados sino pintados con varios diseños muy grandes, como del siglo XVIII, aunque claro, pudieron ser repintados. Los rostros y manos, que tampoco parecen encarnados, tal vez se pintaron en esa centuria.

Las características enumeradas anteriormente me hacen pensar que las esculturas del retablo mayor de Yanhuitlán y las ocho piezas inacabadas de Teposcolula son de un maestro de pueblo; es decir, un santero local o de un grupo de ellos que las facturaron bajo la dirección de uno. Ello se deduce de los rasgos tipológicos semejantes: cabezas sin cuello, proporciones bajas y corpulentas, plegados sin vuelos, manos anchas y rígidas y el formato del volumen total que parece inscribirse en un capullo.

La falta de proporción entre las esculturas y los nichos del retablo de Yanhuitlán, me hace considerar también que las primeras se tallaron cuando ya el retablo salomónico estaba concluido. Parece que era urgente que cumplieran su función específica, esto es, apoyar el contenido devocional del retablo, antes que demostrar algún conocimiento del estilo en boga.

Hay en cambio en el exconvento de Yanhuitlán dos bultos redondos de dominicos aparentemente del siglo XVII, ahora repintados con blanco y negro, que revelan la absorción de características manieristas (Figs. YAN18.E1 y E2). En el caso de san Vicente Ferrer, identificado por su actitud de predicar, puede verse el leve serpenteo de su figura apoyada en la pierna izquierda, así como el hábito de pliegues largos y ondulados en los bordes que permiten observar la flexión de su pierna derecha y hasta la señal de la ingle. No obstante, los brazos y manos son desproporcionados y la cara más realista si se compara con los rostros idealizados del manierismo temprano. El otro santo, quizá Tomás de Aquino por la forma en que sostiene el libro sobre el cual pudo

estar la pequeña iglesia, muestra en su vestuario un buen trabajo de pliegues largos y ondulados en los bordes. Empero es notoria la desproporción anatómica y el rostro realista pero inexpresivo.

Una escultura manierista que sí se puede admirar en la iglesia de Yanhuitlán es la que descubrieron los restauradores del Proyecto Integral de Santo Domingo Yanhuitlán, y de la cual, en otra parte de este trabajo⁶⁹¹, planté la hipótesis de que pudiera haber formado parte del retablo que contratara Andrés de Concha. Se trata de una magnífica talla de Jesús crucificado que hoy está en el tercer cuerpo del retablo de La Pasión de Cristo (Fig. PIN26), sitio donde los restauradores la colocaron en el año de 1997. La escultura, como ya expresé, me parece que reproduce las formas de La crucifixión del retablo mayor del templo de Coixtlahuaca. En efecto, si se observa con detenimiento, se caerá en la cuenta de que el modelado del cuerpo es análogo; es decir, la forma de las piernas y la manera en que uno de los pies está clavado sobre el otro; lo ancho del tórax y la delgadez de los brazos con respecto al cuerpo; el serpenteo que hay de la cabeza a los pies; el cendal que parece estar a punto de caer y que deja descubierta la cadera pero cubre el sexo; y hasta la cabeza desplomada sobre el hombro. El rostro del Salvador también es afilado, con cejas rectas y gruesas, ojos cerrados y nariz aguileña.

En mi opinión son claras las similitudes entre la talla del Cristo de Yanhuitlán y la tabla del Cristo crucificado de Coixtlahuaca. Parecería que las ejecutó el mismo artista o que provienen del mismo taller ¿La tabla del Cristo de Yanhuitlán podrá ser del que supongo segundo oficial de Concha? Podría serlo, dadas las analogías. De ser así, éste que supongo segundo oficial no sólo pintaría las imágenes de Nuestra Señora del Rosario y La adoración de los reyes, sino también tallaría el crucifijo y quién sabe cuántas piezas más que ya no llegaron a las postrimerías del siglo XX. Empero, sí me parece, en conclusión, que el taller de Concha se dedicaba a la factura de pintura y

⁶⁹¹ Véase en el capítulo cinco de este trabajo el apartado que se refiere a ¿Dos o tres pintores?

escultura y que indistintamente se servía de modelos escultóricos para la hechura de pinturas o de éstas para la de tallas de madera.

CONCLUSIONES

Con el propósito de acercarme a los sitios que guardan la pintura y escultura manierista de la Mixteca Alta, estudié la geografía, la lingüística, la arqueología y sobre todo el momento del contacto entre mixtecos y españoles en esa zona, así como el proceso de evangelización y las diversas etapas constructivas de sus conjuntos conventuales. En mi opinión, había que describir el entorno, conocer el escenario y el ambiente donde se facturaron las obras artísticas de mi incumbencia, tema central de este trabajo

Mi universo parte de la delimitación geográfica de la Mixteca, región así llamada porque sus pobladores hablaban mixteco al arribo de los conquistadores europeos, y que por tanto se define culturalmente a través de la lengua. Mas la *Nũñuma*, “el país de las nubes” o la Mixteca, posee diversas elevaciones que la fragmentan en Alta, Baja y de la Costa. La primera, de la cual me ocupo, llega a alcanzar los 3 350 msnm. Su topografía es muy accidentada, con pocos y pequeños valles. El más extenso es el de Yanhuitlán, al que siguen los de Tamazulapan, Tlaxiaco, Teposcolula y Coixtlahuaca, cultivados desde el preclásico y generadores del alto nivel económico del que gozaron sus habitantes

Pero si bien los valles proporcionaron riqueza a sus pobladores, los residentes de los sitios de las montañas, Achiutla y Tilantongo, disfrutaron de la preeminencia cultural: en uno se localizaba el centro ceremonial más importante, del otro provenía la estirpe de caciques que gobernaba la Mixteca.

Yanhuitlán, Tamazulapan, Tlaxiaco, Teposcolula, Coixtlahuaca, Achiutla y Tilantongo, económica y culturalmente, cubrirían de sobra las expectativas de los aventureros llegados del otro lado del mar.

Los fértiles valles y aun las montañas de Achiutla y Tilantongo se sobreexplotaron en el siglo de la conquista española. Los europeos se percataron de la riqueza de la tierra y de la abundante fuerza de trabajo. Encomenderos, corregidores y frailes introdujeron los cultivos de trigo y morera, así como la cría de ganado menor, a la que agregaron la de grana cochinilla, existente desde la época prehispánica. A la larga, por la octava década, las epidemias redujeron a la población indígena y la producción de

morera disminuyó, toda vez que las sedas orientales invadieron el mercado. Empero, los cultivos de trigo, la cría de grana cochinilla y ganado menor continuaron siendo la fuente de riqueza de la región

Primero la agricultura y después la ganadería, aunadas a la mano de obra gratuita y al tributo indiscriminado de los indígenas, engrosaron las arcas de encomenderos, corregidores, caciques y frailes. Yanhuatlán, Teposcolula y Coixtlahuaca llegaron a considerarse los pueblos más opulentos de la Mixteca en el siglo XVI, pero también Tlaxiaco, Tamazulapan, Achiutla y Tilantongo siguieron en orden de importancia económica.

La prosperidad de las principales poblaciones de la Mixteca Alta se manifestó sobre todo en los conjuntos conventuales dominicos que, precedidos por otros de tipo perecedero, aún hoy sorprenden por su arquitectura. Sin embargo, éstos no hubieran sido posibles sin la fuerza de trabajo de la población indígena. En realidad, en mi opinión, los recintos religiosos no son sólo símbolos de la conquista espiritual, sino también reflejo de la sobreexplotación, maltrato, vejación y sometimiento de los indios, los cuales no tuvieron más remedio que obedecer a los vencedores. Entre estos últimos, los frailes hicieron levantar los majestuosos edificios con el fin de mostrar a Dios el fruto material de su empresa catequística, y a los naturales, el dominio de un Dios más poderoso que sus deidades ancestrales, capaz de destruirlas y enarbolarse como único en el mundo.

Los sitios de la Mixteca Alta que son objeto de este estudio, como se ha leído, forman una unidad histórica que proviene de la geografía. La configuración del terreno fue determinante en el desarrollo económico de la época prehispánica y del siglo XVI. Los patrones de explotación de las tierras y de los indios fueron muy similares. Los ahora monumentos estuvieron inclusive vinculados a través de los frailes, casi siempre los mismos, pero en rotación continua de uno a otro establecimiento. Las “técnicas” de evangelización y destrucción de adoratorios prehispánicos también coinciden. La Mixteca Alta, en conclusión, es unitaria desde el punto de vista histórico. Fue ella uno de los escenarios más tempranos donde apareció la pintura y escultura manierista de la Nueva España. La pintura, hoy día, adorna los retablos recompuestos de los testeros de

las iglesias de Yanhuitlán, Coixtlahuaca y Tamazulapan; y, la escultura, los nichos del mismo mueble de Coixtlahuaca, pero también se halla aislada, sin altar propio, en los edificios eclesiásticos de Achiutla y Tilantongo. Teposcolula, además, tuvo un retablo manierista, cuyas piezas parece que han desaparecido.

En Yanhuitlán, Teposcolula, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Achiutla y Tilantongo se construyeron magníficas obras de arquitectura, como he dicho. Para decorarlas tuvo que llamarse a artistas de la Península. El pago no era ningún problema. Las tierras, la agricultura, la ganadería y el tributo sufragarían los gastos.

Un solo artista aparece referido en las crónicas y en la documentación de la Mixteca Alta del último tercio del siglo XVI. Se trata de Andrés de Concha, personaje central de la pintura y escultura manierista de la región, al que dedico un acercamiento historiográfico. Sin embargo yo no estudio su vida personal, toda vez que me parece que sólo se puede especular respecto a ella. Hay hasta dudas para reconocer el momento de su llegada a México. Kubler y Soria aluden al contrato firmado entre el pintor y Gonzalo de las Casas; Marco Dorta menciona que el encomendero de Yanhuitlán, su familia y Concha viajarían en la nao Santiago y arribarían a San Juan de Ulúa; Ruiz Gomar da testimonios de que el sevillano pasaría a la isla de Santo Domingo en calidad de criado de fray Agustín de Campuzano. Las tres investigaciones concuerdan sólo en que Concha se trasladó al Nuevo Mundo en el año de 1568. La incertidumbre creció cuando Martha Fernández demostró la existencia de dos individuos con el nombre de Andrés de Concha a fines del siglo XVI y principios del XVII: uno, pintor y escultor; otro, arquitecto. O tal vez el pintor, escultor y arquitecto era el mismo y el otro no tenía que ver absolutamente nada con el arte. Hasta la fecha son inciertas las personalidades de los dos Andrés de Concha.

Desde mi punto de vista para resolver los cuestionamientos sobre la identidad de uno y otro personaje es necesaria una búsqueda documental más profunda, encaminada específicamente a dilucidar la vida personal de el o los artistas.

En el presente trabajo me interesó la obra pictórica y escultórica de Andrés de Concha porque a su alrededor gira la corriente manierista de la región. Él fue quien contrató retablos en las iglesias conventuales de Yanhuítlán, Teposcolula, Tamazulapan y Achiutla. Él tuvo a su cargo un taller en Teposcolula. Él formó artistas no sólo durante los años que permaneció en la Mixteca Alta, sino incluso a través de sus pinturas y esculturas que sirvieron de modelo a otros. Yo me refiero al Andrés de Concha que dejó su impronta en la Mixteca Alta

En efecto, documentalmente sólo se puede mencionar la presencia de Concha — dentro de los sitios que me conciernen— en Yanhuítlán, Teposcolula, Tamazulapan y Achiutla. El contrato para la factura del retablo de la iglesia del primer pueblo, si se ha de hacer caso a Kubler y Soria, se verificó entre el artista y el encomendero Gonzalo de las Casas en el año de 1567. De acuerdo con las investigaciones de Marco Dorta y Ruiz Gomar, se puede suponer que el pintor estaría en la Mixteca Alta un año después, es decir en 1568.⁶⁹²

Una década más tarde, Concha tenía su residencia en Teposcolula. En este pueblo, en unión de Pereyng, facturó el retablo mayor —quizá de la capilla abierta— que colocó a mediados de 1578, pero que “quedó un poco corto”, puesto que los caciques no lo habían terminado de pagar en julio de 1580. Los artistas, para enmendarse, se comprometieron a hacerle unas puertas con “doce lienzos de pintura” que debían concluir en la Navidad de 1581. Por ese tiempo, Concha instruía discípulos en su taller de Teposcolula. Ahí incluso, se comprometió con vicarios y caciques para realizar los retablos de Tamazulapan en el año de 1586, y el de Achiutla, en el de 1587.

Con los escasos documentos que se conocen hasta hoy, se puede deducir que el artista tuvo una actividad de cerca de veinte años en la región. Durante ese tiempo, el interés de que habitara en Teposcolula procedió de encomenderos, frailes y caciques, compradores de sus obras y, por tanto, patronos de las artes en la Mixteca Alta

⁶⁹² Véase a estos autores en el capítulo tres de este trabajo

Desgraciadamente lo que los documentos indican no puede corroborarse. La historiografía refiere que el retablo mayor de Yanhuatlán lo contrató Andrés de Concha. Dicho mueble todavía lo apreció el cronista Francisco de Burgoa. Pero el que hoy está en el presbiterio es recompuesto de fines del siglo XVII o principios del XVIII con tablas del XVI. No se sabe, por tanto, cómo era el que Concha facturó ni si todas las pinturas del actual pertenecieron al primero. De las obras que el artista realizó para la iglesia de Teposcolula parece que no queda nada. En el templo de la Natividad de Tamazulapan hay cuatro tablas, cuyas medidas coinciden con las que Concha contrató, pero ahora se hallan en el retablo recompuesto del altar mayor. En el recinto de Achiutla hay una talla de la Virgen del Rosario que tal vez perteneció al retablo de Andrés de Concha.

El problema es que las obras de Yanhuatlán y Achiutla, al parecer, no están firmadas. Las de Tamazulapan, que examiné con detenimiento, tampoco. ¿Por qué Andrés de Concha no certificó sus obras? ¿Esa costumbre la copió acaso de artistas italianos como Miguel Ángel y Rafael, quienes sólo a veces firmaban? Por el contrario, uno de sus contemporáneos, Simón Pereyng, sí lo hacía. La tabla en que figura la *Santa María Magdalena* del retablo mayor del templo de San Miguel Huejotzingo lo está. Lo mismo sucede con el *San Cristóbal* de la capilla de La Purísima de la catedral de México, signado en el año de 1588, e igualmente con la desaparecida *Virgen del Perdón*.

Parece que Pereyng no transmitió la práctica de firmar a Concha pese a la mancomunidad de la que participaron. En efecto, la sociedad de los artistas se revela en los contratos del retablo de Teposcolula y de las andas para la cofradía de los cuatro evangelistas del año de 1578, en las obras de la catedral vieja de México y en la escritura del retablo mayor de Huejotzingo de 1584. Por fortuna este último se encuentra completo. Empero, después de observar las pinturas que adornan el retablo y pese al documento, yo considero que Concha no participó en ellas. Me parece que el estilo y la técnica es diferente al de las pinturas de los retablos de Yanhuatlán, Tamazulapan y hasta Coixtlahuaca. Las de estos altares proceden de cánones italianos: no hay insistencia por pintar detalles de tapices o alfombras; existe relación psicológica entre los protagonistas; el trabajo de los paños se logra mediante pinceladas largas y curvas; y, los rostros

sonríen suavemente Por el contrario, las otras, las pinturas de Huejotzingo, revelan su procedencia flamenca en la meticulosidad del dibujo, en la falta de correspondencia anímica de los personajes; en los rostros inexpressivos y en la factura de las telas que dan la sensación de pesadez por las pinceladas angulosas sobre todo en los bordes Por si fuera poco, las pinturas de la Mixteca Alta son de técnica mixta; las de Huejotzingo, óleos, según tuve ocasión de observar en la tabla de *María Magdalena*, pero también en el *San Cristóbal* de la catedral. Sea como fuere, creo que la formación diferente de Concha y Pereyng se ve hasta en la técnica. El flamenco emplea el óleo. El sevillano, el temple y la técnica mixta -óleo sobre temple— de tradición italiana.

La relación que sí parece existir entre las pinturas de los retablos mayores de Huejotzingo, Yanhuatlán y Coixtlahuaca es el empleo de los mismos grabados; es decir, los artistas usaron fuentes comunes. Hay que ver tan sólo *La adoración de pastores* y *La resurrección*.

Quizá por la utilización de fuentes gráficas iguales, Manuel Toussaint atribuyó las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca a Simón Pereyng. Hay que recordar que el estudioso del arte colonial fue el primero en analizar las del retablo mayor de Yanhuatlán; el primero que las comparó con las de Coixtlahuaca y que advirtió las semejanzas compositivas, aunque opinó que las de Yanhuatlán eran más reposadas y las de Coixtlahuaca más dramáticas. Pensó también que estas últimas eran de un pintor posterior a Concha, quizá su discípulo Incluso, manifestó la necesidad de buscar a su autor, pero propuso a Simón Pereyng. Con estas ideas yo no estoy de acuerdo, ya que como dije en el párrafo anterior, la coincidencia se da por el uso de las mismas fuentes. Estilística y técnicamente son distintas.

Toussaint también atribuyó a Pereyng *La sagrada familia*, *Santa Cecilia* y *El martirio de san Lorenzo* de la Pinacoteca Virreinal, que relacionó con las pinturas de Huejotzingo. Desde mi punto de vista, como ya dije con respecto a las tablas de Coixtlahuaca, hay diferencias estilísticas y técnicas. Las de Huejotzingo poseen características formales y técnicas de procedencia flamenca Las de Coixtlahuaca y las de la Pinacoteca Virreinal, me parece que derivan de patrones italianos, además de que están pintadas con técnica mixta.

Pero si bien no estoy de acuerdo con Toussaint en la atribución de las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca a Simón Pereyans, sí creo que las pintó un discípulo de Concha. También considero que las de Yanhuatlán son “más reposadas” y las de Coixtlahuaca “más dramáticas”. Y puesto que Toussaint ya lo había planteado, no creo que mi tesis sea descabellada en cuanto a que considera que las obras manieristas de la Mixteca Alta no son sólo de Andrés de Concha sino además, de dos de sus oficiales muy importantes, de su taller y de los que interpretaron sus realizaciones.

Considero que los documentos que mencionan la participación de Andrés de Concha en obras de la Mixteca Alta son lo suficientemente confiables como para establecer los criterios de autenticidad estilística que, en la medida de lo posible, me hicieron distinguir la mano del maestro y de dos de sus oficiales.

En efecto, como se ha visto a lo largo de mi discurso, entre las obras de Andrés de Concha que quedan en la Mixteca Alta, se encontrarían las pinturas del retablo mayor de Yanhuatlán y las cuatro tablas del altar principal de Tamazulapan. A partir de estas últimas, y gracias al contrato para la factura de un retablo del año de 1586, creo identificar la mano de Andrés de Concha, que a su vez, en mi opinión, presenta analogías con *Santa Cecilia*, *El martirio de San Lorenzo* y *La sagrada familia* de la Pinacoteca Virreinal. Dicha mano se distingue por el gusto por el desnudo y los músculos marcados, por los paisajes; por las composiciones en diagonal y en semicírculo; por el estudio y proporción anatómicos, por la arquitectura de los fondos; por las manos de sus personajes: largas, carnosas, redondeadas en las puntas, con la definición de las uñas rectangulares, mostrando la muñeca y presentando la unión de los dedos cordial y anular, así como la apertura entre aquél y el índice.

Empero, en los cuadros de Tamazulapan parece que hay la intervención de otra mano, toda vez que se notan formas que pudo realizar otro artista, quizá oficial, egresado del taller de Concha en Teposcolula. Éste, que considero primer oficial, aunque sigue los cánones del maestro, se diferencia de él en la desproporción anatómica de la Virgen con respecto a los personajes que están a su lado; por el azul sin transparencias que usa en los mantos, por el brazo izquierdo mal escorzado en varias figuras; por las manos de sus personajes que suelen parecer pequeñas en relación al cuerpo, con las palmas un tanto

cuadradas, de dedos delgados largos y puntiagudos sin mostrar la muñeca; con los pies pequeños, que dan la sensación de no apoyarse en el piso; y con la particularidad de que los rostros femeninos son siempre iguales.

Si bien en las pinturas de Tamazulapan detecté dos facturas del siglo XVI, en las de retablo mayor de Yanhuitlán las volví a encontrar. Pienso que el maestro, es decir Concha, pintó en Yanhuitlán, sin ninguna ayuda, las imágenes de *Santa María Magdalena*, *San Jerónimo*, *La resurrección* y *El juicio final*. En estas imágenes los protagonistas no llevan aureola, lo que podría afirmar mi hipótesis. El primer oficial, por su parte, pintó a *Santa Catalina de Siena*, la *Beata Lucía*, *La anunciación* y *El Pentecostés*. Maestro y oficial pudieron participar en *La adoración de los pastores*, *La presentación en el templo*, *La ascensión*, *La asunción-coronación* y *El descendimiento*, en que las facturas se mezclan.

Pero hay un tercer grupo de obras que guarda cierta semejanza estilística con el maestro, pero que no es él ni el que supongo su primer oficial. Se trata de *La adoración de los reyes* y *Nuestra Señora del Rosario* del mismo retablo de Yanhuitlán. Son diferentes en cuanto a la postura y rostro de la Virgen, en los azules del manto aplicados con transparencias y en el mayor realismo que acusan los personajes masculinos. Estos cuadros, de una factura distinta, pudo pintarlos otro oficial, el que tengo por segundo, que continúa los lineamientos de su preceptor, pero que lo supera, porque provee a sus figuras de mayor dinamismo y expresividad. Esta última factura me parece que coincide con la de las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca, pero no puede ser la de Andrés de Concha porque sus características estilísticas no se ven en Tamazulapan, y hay que acordarse que sólo ahí y en Yanhuitlán existe la certeza documental del trabajo de Concha en los retablos y sólo en ellos puede identificarse su mano, al menos así lo juzgo yo.

Me parece que el primitivo retablo mayor de Yanhuitlán reunió las obras pictóricas del maestro y del que supongo su primer oficial. Pero este primer retablo — que tal vez incluyó la escultura del Cristo que hoy queda en el retablo de *La pasión* (Fig. PIN26)—, se consideró “pasado de moda” a fines del siglo XVII y principios del XVIII, por lo cual se sustituyó por uno salomónico con esculturas barrocas. Éste, que hoy

vemos, reutilizó las antiguas pinturas e incorporó la de *Nuestra Señora del Rosario*, cuyo retablo por ese entonces también se renovaba. Mientras se facturaba el nuevo retablo, quizá alguna pintura se desechó por su deterioro, *El descendimiento* se repintó pésimamente y las otras tablas se acomodaron sin orden, lo que dio por resultado el programa iconográfico caótico que hoy se ve.

Como ya dije, *La adoración de los reyes* y *Nuestra Señora del Rosario* de Yanhuitlán, a mi juicio, tienen relación estilística con las once tablas del altar principal de Coixtlahuaca que parecen ser de una sola mano, es decir, del que llamo el segundo oficial. Ello se aprecia en los rostros de las madonas, en el uso de los azules pintados con veladuras, en el niño Jesús siempre inquieto y expresivo, en la relación psicológica entre la madre y su hijo, así como en la idealización de los rostros. Lo mismo sucede con los cuerpos, con las manos y hasta con las piernas que parecen contorsionarse en una danza. Las figuras masculinas se caracterizan por tener dos variantes, una realista y otra idealista. Empero, tienen en común su gran expresividad, misma que es acentuada por el dinamismo de las manos. Éstas son diferentes a las de los cuadros de Tamazulapan y Yanhuitlán. Las masculinas, más realistas, son grandes, largas, anchas, fuertes, con los dedos de punta rectangular y uñas sucias. Las manos idealizadas son de palma rectangular, dedos larguísimos, abiertos y apuntados hacia arriba, muy diferentes a las manos que pinta el que supongo primer oficial de Andrés de Concha.

El uso de diagonales en las composiciones aumenta la expresividad y el dinamismo de las escenas de Coixtlahuaca y por ende la homogeneidad estilística que no existe en Tamazulapan ni Yanhuitlán.

El dibujo del pintor de Coixtlahuaca es más sintético, rápido y expresivo que el de los artistas de la Pinacoteca de San Diego, Yanhuitlán y Tamazulapan.

Los pigmentos usados tanto en Tamazulapan como en Yanhuitlán y Coixtlahuaca son al parecer los mismos: blanco de plomo, amarillo Nápoles, ocre amarillo, siena y sombra naturales y tostadas, verdigris, carmín y azul ultramar.

Desde mi punto de vista, el pintor de las tablas de Coixtlahuaca es el que supongo segundo oficial de Concha en Yanhuitlán; es decir, el autor de *La adoración de*

los reyes y de *Nuestra Señora del Rosario*. Éste continúa con los modelos del maestro, se provee de los mismos pigmentos, conoce iguales técnicas, modelos, grabados, dibujos y calcos, pero sus formas son homogéneas, dinámicas y expresivas.

El pintor de las tablas de Coixtlahuaca en mi opinión no es el Maestro de Santa Cecilia, no es Andrés de Concha, sino su discípulo de nombre aún desconocido.

Luego entonces, la irregularidad formal que —según la historiografía— hay en las obras atribuidas a Concha se debe a la ayuda de oficiales. Angulo y Marco Dorta ya habían comentado la posibilidad de que Concha tuviera un taller en la Mixteca. Luego, Romero Frizzi publicó un contrato por medio del cual Concha se comprometía a enseñar a pintar a Diego de Montesinos, vecino de Yanhuatlán, durante cinco años. El documento firmado en Teposcolula el 31 de diciembre de 1580, me confirma la existencia de ese taller de arte que funcionaba en dicho pueblo alrededor de los años ochenta y que dirigía Andrés de Concha.

El hecho de que Andrés de Concha haya tenido un discípulo en la Mixteca Alta, como Diego de Montesinos por ejemplo, me hace pensar que el artista pudo ser maestro de otros y que alguno de ellos, ya oficial, intervino en las tablas de Tamazulapan y Yanhuatlán. Otro, más sobresaliente, participaría años después, quizá ya en el siglo XVII, en las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca. Desafortunadamente no se han localizado más convenios entre Concha y los padres de sus aprendices, pero no me caben dudas de que sus oficiales lo ayudaron en la factura de retablos, pinturas y esculturas.

En el taller de Teposcolula pudo formarse incluso Juan de Arrúe. Francisco de Burgoa afirma que éste fue discípulo de Concha, mas no indica que haya obras suyas en algún pueblo de la Mixteca Alta. Por el contrario, en la región zapoteca, el cronista todavía tuvo ocasión de ver la pintura de un san Pedro que perteneció al retablo mayor de la iglesia de Etna y el san Pablo del altar del templo de Huitzio. Las impresiones del dominico respecto a dichas pinturas son las de monumentalidad en la figura, relieve, estudio de la naturaleza y sensación de vida y movimiento —características manieristas

que debió aprender en el taller de Concha—⁶⁹³ Por desgracia la desaparición de esas obras impide conocer el estilo y la técnica de otro de los discípulos de Concha.

Otro alumno de Concha pudo ser Francisco de Zumaya, quien le ayudó en el dorado y artesonado de la catedral vieja de México. La idea de Agustín Velázquez Chávez me parece correcta, aunque se refiere a la enseñanza impartida, quizá ocasionalmente, en la ciudad de México y no en la Mixteca Alta. Desdichadamente tampoco se conocen obras de Zumaya.

Las esculturas de Nuestra Señora del Rosario de los templos de Achiutla y Tilantongo presentan dependencia formal de las pinturas manieristas del retablo principal de Tamazulapan. Esto quiere decir que o bien el entallador tomó como modelo las figuras de esos cuadros o es el mismo que las pintó. Creo que las esculturas pueden adjudicarse a Concha o a su taller, aunque no haya documentos que lo testifiquen.

Junto con las esculturas de Achiutla y Tilantongo están la Virgen de Yucuita y el crucifijo del retablo de *La pasión* de Yanhuitlán, facturados en la órbita del taller de Andrés de Concha. Me parece también, por supuesto, que las tallas de Achiutla, Yucuita y Yanhuitlán son de las piezas de mayor calidad artística de la producción manierista de la Colonia.

Considero que en el taller de Teposcolula se formaron varios pintores y entalladores. De hecho, como he planteado, pienso que en las pinturas de Tamazulapan están presentes las manos de Concha y un primer oficial; en las de Yanhuitlán, las del maestro y dos oficiales; y, en las de Coixtlahuaca, las de un segundo oficial. En las esculturas de Achiutla, Tilantongo, Yucuita y Yanhuitlán veo también la intervención de Concha o quizá la de sus alumnos, quienes aprendieron su “manera”. Desgraciadamente sólo se saben tres de los nombres de esos discípulos: Diego de Montesinos, Juan de Arrúe y quizá Francisco de Zumaya, pero no dudo que futuras investigaciones saquen a la luz los de otros.

⁶⁹³ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción...* t. 2, pp. 5-6, 18

Dado que en Teposcolula hubo un taller de arte con un maestro, oficiales y aprendices, me parece que se puede hablar de que Concha fundó una “escuela” manierista de pintura y escultura en la Mixteca Alta. El establecimiento seguramente obedeció a la escasez de imágenes que decoraran los fastuosos conjuntos conventuales de la zona. Concha, tal vez, no se daba abasto con los encargos de encomenderos, caciques y frailes. En primera instancia trabajó en mancomunidad con Pereyns, luego decidió abrir su taller y capacitar a gente que le ayudara a cumplir sus compromisos con los patronos de la zona. Durante los veinte años aproximados de su estancia documentada en la región (1568-1587), primero él solo, después con la ayuda de Pereyns, y más tarde con la cooperación de sus oficiales, pudo surtir la demanda de imaginería de la zona. A falta de pintura y escultura de otros maestros europeos, Concha y sus oficiales facturaron las piezas ornamentales que requería el culto religioso de la Mixteca Alta.

Los modelos de los que se sirvió Concha fueron copiados e interpretados por sus discípulos. Los temas de Coixtlahuaca proceden de los mismos grabados, calcos o dibujos de Tamazulapan y Yanhuitlán. La madona de *La adoración de los pastores* de Tamazulapan repite el modelo de la que aparece en *La anunciación* de Yanhuitlán. En el caso de *La adoración de los pastores* de Yanhuitlán parece ser que la fuente fue el grabado de Martín de Vos y S. Sadeler del año de 1580, estampa que posiblemente también se empleó en la imagen del mismo tema de Tamazulapan y que usó Pereyns en su similar de Huejotzingo. No obstante, si el grabado es de 1580 ¿en qué año se valieron de él Concha o su oficial, si según Tovar de Teresa el antiguo retablo de Yanhuitlán se construyó en el año de 1579? Sólo planteo la pregunta, porque el grabado pudo no tener influencia alguna en la tabla de Yanhuitlán y ésta sí en la de Huejotzingo, y por supuesto en las del mismo tema de Tamazulapan y Coixtlahuaca. Pudo también ocurrir que no sólo se usara un grabado sino que se emplearan varias estampas para la hechura de *La adoración de los pastores*, al igual que para los otros cuadros.

La adoración de los reyes de Tamazulapan repite el modelo de la de Yanhuitlán. Podría pensarse que sólo se invirtieron los calcos o que el grabado se usó al revés, pero la factura es diferente

El grabado que sirvió para *La presentación en el templo* de Yanhuitlán o la misma pintura dio la pauta para realizar *La circuncisión* de Tamazulapan, al igual que Pereyns aprovechó en Huejotzingo la estampa o la misma pintura de *La ascensión* de Yanhuitlán

En mi tesis de maestría *La devoción del Rosario en Nueva España...*,⁶⁹³ hice la observación de que dos de las escenas de los medallones que rodean a la *Virgen del Rosario* de Yanhuitlán aparecen en *La resurrección* y *La presentación* del retablo mayor del templo de Coixtlahuaca. La única variante es que *La presentación* se halla al revés

Ya he dicho también que las esculturas de Achiutla y Tilantongo dependen de las pinturas manieristas de Tamazulapan y que el Cristo del retablo de *La pasión* de Yanhuitlán es la fuente de creatividad de *La crucifixión* de Coixtlahuaca. Esto quiere decir que Concha y sus oficiales se dedicaban a la factura de pintura y escultura usando modelos que pudieron ser grabados, calcos o dibujos. Pero también, paralela e indistintamente, pudo darse la influencia de pinturas a pinturas, de pinturas a esculturas, y de éstas a aquéllas. Aparte de usar todas las posibilidades en sus modelos, me parece seguro que el maestro y sus discípulos dibujaron bocetos y apuntes para componer sus cuadros y esculturas. Así también debió ser una práctica común el estudio con modelos vivos y de las distintas telas para apreciar su caída. Desgraciadamente no se ha conservado ninguno de estos esbozos, indispensables hasta para trabajar de memoria, como ya he referido.

En el cuerpo del presente trabajo mencioné las analogías que hay entre las esculturas de Achiutla, Tilantongo, Yucuita, la Matrona de San Francisco y Nuestra Señora de Guanajuato. Me pareció que las semejanzas podían obedecer a la procedencia de una misma escuela o taller, o bien a una fuente gráfica en común. En primera instancia pensé que la “escuela” era la del sevillano Juan Bautista Vázquez el Viejo, discípulo de Berruguete en Ávila. Incluso me pregunté si Concha aprendería la talla de la madera dentro de su círculo de alumnos. A la fecha me parece que no es posible una respuesta sin más investigación documental sobre la vida del artista; pero sí creo que

693

dichas obras derivan de una fuente en común que son las tablas manieristas de Tamazulapan. A la vez, éstas quizá provienen de estampas que circulaban entre los talleres florentinos y sevillanos en el momento en que Concha decidió emprender su aventura en el Nuevo Mundo.

La influencia o el aprendizaje de los discípulos de Concha pudo incluso no darse en el taller, sino a través de sus modelos; o sea de sus grabados, calcos, pinturas y esculturas, que serían la fuente figurativa de otros artistas. Parece ser que en el siglo XVI no había muchos talleres de pintura y escultura en Nueva España; por ello, quizá, los artistas copiaban las obras de otros que tenían éxito. *Había por tanto una amplia difusión de los modelos usados en un taller.* Desde este punto de vista no es nada raro que la Matrona de San Francisco y Nuestra Señora de Guanajuato presenten analogías estilísticas con las obras de la Mixteca Alta. De hecho me parece que los preceptos del taller de Concha en Teposcolula se difundieron por la Nueva España. Sus discípulos, directos o indirectos, esparcieron los conceptos manieristas de su maestro; ellos tuvieron presencia en otras zonas del territorio novohispano. Mientras tanto, Concha, además de dirigir su taller de la Mixteca, se trasladaba a las ciudades de Oaxaca y México.

Desde el taller de Teposcolula, el manierismo de Concha y de su “escuela” mixteca irradió hacia la ciudad de Oaxaca en las pinturas de la catedral que se le atribuyen. Luego, Juan de Arrúe llevó las formas de la modalidad del Renacimiento a Etla y Huitzilo, en la nación zapoteca. En ésta misma, en los altares rosarianos de Cuilapan y Tlacoahuaya, en los medallones pintados con los misterios del rosario que rodean a la Virgen, se ve la influencia de la imagen rosariana de Yanhuítlan. Los medallones de Cuilapan, a mi juicio, son también de Concha, quien usó el repertorio gráfico ya empleado en las pinturas de Yanhuítlan. Incluso Pereyng usó los modelos mixtecos en las pinturas del retablo mayor de la iglesia conventual de Huejotzingo.

El efecto de Concha hizo su aparición en el templo de San Pedro Tláhuac. Ahí, en la tabla de la cofradía del Rosario, se usó la fuente figurativa de la Virgen de esa devoción de Yanhuítlan. También la acción de la “escuela” de la Mixteca se hizo presente en Guanajuato, en la talla de la patrona de la ciudad. En Zinacantepec, en el hermoso crucifijo pintado que guarda el museo del exconvento franciscano y que

reproduce al Jesús de *La crucifixión* de Coixtlahuaca, y la talla del Cristo del retablo de *La pasión* de Yanhuítlán. Finalmente, el manierismo de Concha alcanzó la capital del virreinato en la Matrona de San Francisco, en las pinturas que hoy están en la Pinacoteca Virreinal de San Diego y en la capilla de La Soledad de la Catedral Metropolitana

Por lo dicho a lo largo de mi tesis, concluyo que Concha es uno de los introductores de la pintura y escultura manierista en Nueva España. Dicha modalidad apareció en la Mixteca Alta bajo la directriz del sevillano. Se fue extendiendo e invadió la nación zapoteca, las regiones de Puebla, Tláhuac y Zinacantepec, así como las ciudades de Oaxaca, Guanajuato y México, y seguramente otros sitios más.

Las obras de la Mixteca Alta que analizo en este trabajo, junto con las antes enumeradas, conforman un universo. En éste evidentemente hay una unidad estilística que desde el taller del maestro en Teposcolula abrió camino a los “alumnos” diseminados en la Nueva España. El manierismo hizo metástasis.

Uno de los orígenes del manierismo en pintura y escultura es regional. Después de pocos años de haberse instalado en la Mixteca Alta (1568-1587) se difundió (1587-1600) y alcanzó a cubrir el territorio novohispano (1600-1620).

Se puede decir que los escritores virreinales que se refirieron a Concha lo alabaron y engrandecieron señalando las cualidades que observaron. Para ellos, Concha rebasó a sus contemporáneos españoles e igualó a los italianos por el estudio anatómico de sus figuras, por el conocimiento de la naturaleza, por el uso de la perspectiva, por la ciencia y la sensación de vida que les dejaba ver en sus pinturas. Estas características, que ya miraban los críticos novohispanos, son precisamente las del manierismo.

Las pinturas y esculturas manieristas de la Mixteca Alta, en buena medida, significaron el ingreso de esta modalidad del Renacimiento a la Nueva España. Ello no implicó que las obras fueran un estudio científico de la naturaleza, como sí lo eran en la Italia del siglo XV y principios del XVI. Tampoco supuso el reencuentro con la

perfección, ya que ésta, en opinión de Vasari, Miguel Ángel la había recuperado y superado en relación a los griegos y latinos. Pero sí incluyó la introducción de los logros de esa “perfección”, en un contexto diferente en todos sentidos al europeo.

Los patrones que alrededor de los años setenta penetraron a la Mixteca Alta parecen proceder del manierismo florentino de mediados del siglo XVI. Hacen ver figuras monumentales, conocimiento anatómico en los cuerpos musculosos e idealizados, estudio de paños y vestimentas, representación de sentimientos humanos, impresión de vida y movimiento, composición ordenada, pero sobre todo la *manera dulce, reposada, serena y suave* que se basaba en la interpretación de las obras que encontraron la perfección, en la misma visión de Vasari. Estas cualidades son las que veo en las pinturas de Tamazulapan y en las de Yanhuitlán —con excepción de *La adoración de los reyes* y *Nuestra Señora del Rosario*—, pero también en las esculturas de las madonas de Achiutla, Tilantongo, Yucuita y el san Pablo de Coixtlahuaca. Este grupo de obras, por los lineamientos estilísticos mencionados, lo incluyo dentro del primer manierismo, que también denominé manierismo temprano. Para éste propongo los años en que documentalmente Concha trabajó en la zona (1568-1587). Sin embargo creo necesario redondear el tiempo de su estancia en la Mixteca Alta de 1570 a 1590 e incluso prolongarla hasta 1600, dado que pudo residir ahí hasta fin de siglo. Considero, luego entonces, que el manierismo temprano o primer manierismo tuvo una vigencia de 1570-1590-1600.

Hay también en la Mixteca Alta obras de gran expresividad en la composición y en los personajes. En ellas persiste el gusto por la figura monumental y musculosa, por los bien estudiados paños que cubren los cuerpos, por la relación psicológica de los actores y por la sensación de vida y movimiento. Pero cambia la *manera* reposada, serena y suave. Las composiciones se vuelven más dinámicas. Los cuerpos humanos se contorsionan como si danzaran. Los escorzos y los *contrapposti* dan mayor dramatismo a las escenas. Los rostros y manos vacilan entre el idealismo y el realismo. Dichos atributos, a mi juicio, se hallan en las pinturas de *Nuestra Señora del Rosario* y *La adoración de los reyes* de Yanhuitlán, en las tablas del retablo mayor de Coixtlahuaca e incluso en las esculturas de los tres cuerpos superiores del mismo mueble, con excepción

del que supongo el apóstol Pablo. Las pinturas, como he dicho, las considero del que creo el segundo oficial de Concha; las esculturas me parece que no tienen nada que ver con las pinturas. Pero éstas y las otras, también manieristas, según considero, son más tardías precisamente por su dinamismo y expresividad. Al manierismo de Coixtlahuaca y al de las dos piezas de Yanhuitlán le doy el calificativo de tardío o avanzado. Para él sugiero los años de 1590-1600 a 1610-1620 en que los discípulos de Concha o él mismo propagaron sus conocimientos y adquirieron la expresividad y el dinamismo en las composiciones. Los años que tengo para ambos manierismos, sin embargo, se reducen específicamente a la Mixteca Alta.

Andrés de Concha no sólo formó artistas en su taller a través de sus pinturas y esculturas o por medio de las diferentes posibilidades de sus fuentes. Él dio incluso algunos de los lineamientos de la pintura y escultura de la Nueva España. A través de los modelos locales surgidos en la Mixteca Alta se puede ver una pintura y escultura manierista que se caracteriza por la idealización y dulzura de los rostros; por la monumentalidad y estudio de la figura humana, o sea por la corpulencia y los músculos marcados que se señalan bajo el ropaje, por las manos que muestran la comunión del cordial y el anular o bien la apertura en “V” que forman aquél y el índice; y, por los cortinajes que se abren para dejar ver los paisajes y la arquitectura clásica de los fondos. Estas modalidades las advierto en la pintura y escultura novohispanas, y me parece que nacieron en las obras de la Mixteca Alta. Creo, por tanto, que a partir de Concha, surgieron estos rasgos que, entre otros, definieron la personalidad de la pintura y escultura de la Nueva España.

Pienso que Concha y el que creo su primer oficial están inmersos en el manierismo temprano de los años de 1570 a 1600. Luego, me parece que las tablas de Coixtlahuaca son del que supongo su segundo oficial, un manierista tardío que pintó a fines del siglo XVI o ya en los albores del XVII. Considero también que con la llegada de la nueva centuria la difusión del manierismo pictórico y escultórico la realizaron los discípulos de Concha, toda vez que el maestro inició su carrera de arquitecto, a la que Martha Fernández se ha referido, aunque con la idea de que se trata de un homónimo del

pintor y entallador. Ello, como he dicho, sólo es posible descifrarlo a través de una búsqueda documental encaminada a esclarecer la vida personal del artista.

Si bien Andrés de Concha, el pintor y el entallador al que me refiero en esta tesis, fuera también el arquitecto, creería que se dedicó a esta actividad en el inicio del siglo XVII, no por la competencia que tuviera como pintor —según sospechó Toussaint— sino por el interés “científico” de incursionar en otra rama de las artes. Concha, como manierista, sería heredero de la tradición italiana del “*uomo universale*” y al igual que Miguel Ángel y muchos otros artistas del Renacimiento incursionaría entonces en la arquitectura, como ya lo había hecho en la pintura y escultura.

De ser cierto lo anterior, el “italianismo” de Concha, su manierismo, se percibiría también en su actitud cognoscitiva universal, además de observarse, como he planteado, en la falta de certificación de sus composiciones. Esta carencia pudo transmitirla a sus discípulos, dado que no se conocen ni pinturas ni esculturas firmadas por Diego de Montesinos, Juan de Arrúe o Francisco de Zumaya, aunque documental e historiográficamente se sabe que los dos primeros participaron de las enseñanzas del maestro en el taller de Teposcolula.⁶⁹⁵

Concha, según los diferentes historiadores y críticos, recibió influencias de numerosos artistas italianos del Renacimiento. Influencias que, desde mi punto de vista, rebasaron la interpretación de grabados, puesto que su obra demuestra no sólo a un artista enterado de las técnicas y formas, sino aun de los cánones, la moda y la práctica artística italianas. De ahí la idea de que Concha tal vez viviera o visitara Italia por algún tiempo. Incluso el maestro Jorge Alberto Manrique ha supuesto que Concha aprendiera pintura en algún taller florentino del siglo XVI y yo he considerado la posibilidad de que pudiera haberse instruido en la *Accademia del Disegno* de Florencia, fundada por Giorgio Vasari en el año de 1562. En esta institución, como he dicho, los alumnos tuvieron una formación orientada hacia los cánones de Vasari, asistían a tomar las clases teóricas a la *Accademia*, pero la práctica artística la continuaban en los talleres. En fin, si Concha estudió o no en Italia sólo podrá resolverlo una futura investigación dedicada a

⁶⁹⁵ Véase el capítulo tres de este trabajo

dilucidar la *vida personal y formativa* del artista. Por ahora, me parece que no se trata ya de buscar las reminiscencias de uno u otro artista italiano en las obras de Concha. Creo que hoy se necesita *confirmar o descartar* su estancia en Italia. El problema está más lejos de la pura indagación bibliográfica. Conciérne a la *investigación documental* en archivos italianos y por supuesto sevillanos, descifrar la formación artística del maestro de la Mixteca Alta, el que “hizo escuela” en la Nueva España

APÉNDICE

***RELACIÓN DE OBRAS QUE SE GUARDAN EN
LOS CONVENTOS***

1. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE YANHUITLÁN

El actual retablo mayor de Yanhuítlán, analizado en un capítulo aparte, está acompañado de catorce colaterales de diversas facturas. Estilísticamente revelan desde formas manieristas hasta barrocas salomónicas, estípites y anástilas. Cabe apuntar que no todos son retablos completos, puesto que los hay recompuestos con piezas de otros ya desaparecidos, y aun existe pedacería que funciona como tal. La enumeración que sigo empieza en el presbiterio y corre alrededor de la nave de izquierda a derecha, para concluir nuevamente en el altar mayor. Asimismo, indico someramente la dedicación y filiación estilística de los retablos y no me detengo en análisis profundos que conciernen a otra investigación. Valga decir que aquí sólo trato de inventariar las obras que hay en la nave del templo. (Véase plano de ubicación y dedicación de los retablos del templo de Santo Domingo Yanhuítlán)

a) Retablo de La resurrección

El retablo de la Resurrección (Fig. YAN2) consta de banco, dos cuerpos, remate y tres calles. Aparentemente es un retablo salomónico, pero los fanales del centro tal vez son más tardíos, al igual que la Virgen de la Soledad, de vestir, del primer cuerpo, y el Cristo crucificado del segundo. Las pinturas, de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha son: La oración del huerto, Cristo, rey de burlas y Jesús con la cruz a cuestas. En el remate está La resurrección cuyo marco no coincide con los de las escenas de abajo. Dicha tela se halla flanqueada por dos medallones con sendas figuras de “ángeles-verónica”. El Padre Eterno corona el remate.

La pintura con la representación de Santa Catalina de Raconicio se colocó recientemente en la calle lateral derecha del primer cuerpo, fotografías anteriores así lo revelan

b) Retablo de La Pasión

Sobre un banco descansan los tres cuerpos y el pequeño remate de un retablo con apoyos salomónicos, pero con doseles, cortinajes, fanal y esculturas dieciochescas que evidencian su factura recompuesta. Los lugareños lo llaman “altar de Nuestro Señor Jesucristo”, pero yo prefiero denominarlo de La Pasión por las escenas pictóricas ahí representadas. Estas pudieron facturarse ex-profeso para el retablo, lo cual no puede decirse de ninguna de las esculturas ni de la Alegoría del Rosario del remate. En efecto La oración del huerto, Jesús es despojado de sus vestiduras, Jesús atado a la columna y Cristo clavado en la cruz, por su homogeneidad estilística parecen ser del pintor Miguel de Mendoza, firma que aparece en La oración del huerto. Las esculturas de san Cristóbal, el Nazareno, Jesús en una de sus caídas y la Dolorosa tal vez proceden de otros retablos (Fig. YAN3).

c) Retablo de Nuestra Señora de Guadalupe⁶⁹⁴ (12.00 x 7.00 m)

Sobre un doble banco se apoyan tres cuerpos homogéneos, quizá del siglo XVIII, y un remate que parece de factura más tardía, pero del mismo siglo (Fig. YAN4). Posee ocho esculturas estofadas, siete pinturas sobre tela y una sobre tabla que está en el remate.

En la calle central, en el primer cuerpo, hay una talla de madera de la Virgen de Guadalupe posiblemente del siglo XVIII, dentro de un fanal. En el nicho del segundo cuerpo está san Antonio de Padua con una palma de martirio en la mano, que agregaron los restauradores en alguna época. Sobre él, en el tercer registro, se encuentra la escena sobre lienzo de la Concepción de María. Esta pintura, al igual que todas las del retablo, por las formas y tonalidades que tienen denotan su factura dieciochesca.

Las imágenes de la calle central están rodeadas de lienzos con representaciones de arcángeles. Los de los primeros registros muestran cartelas con tres de las apariciones de la Virgen a Juan Diego, pero falta una, la del primer cuerpo de la calle lateral

⁶⁹⁴

Las obras de restauración de este retablo se detallan en Giselle Pérez Moreno, “Yanhuitlán, crónica de una restauración”, Huaxyácac. Revista de Educación, año 3, núm. 5, enero-abril de 1955, pp. 40-47

derecha, que fue robada en el año de 1970 San Miguel, el capitán de las milicias celestiales, se halla en el remate que a su vez corona el Padre Eterno

Los apoyos del retablo son ángeles-cariátide que flexionan la pierna que da a la calle central y se apoyan en la otra, mientras elevan los brazos hacia el centro del retablo. Atrás de los ángeles-cariátide, a manera de trascolumnas, hay unos apoyos que parecen procedentes de la salomónica y confiere a la composición tridimensionalidad. Por la forma abierta de los cuerpos de los ángeles-cariátide podría pensar que son del siglo XVIII

d) Retablo de Las ánimas del purgatorio

Un retablo sumamente destruido es el de Las ánimas del purgatorio (Fig. YAN5). Consta de dos cuerpos y un remate con coronamiento; columnas salomónicas en el primer cuerpo, y revestidas en los de arriba. Parece también que los dos nichos centrales no corresponden con el resto del mueble. En el del primer cuerpo se ve una talla dieciochesca de san José; en el registro superior, otra de san Nicolás de Tolentino, quizá del siglo XVII. Este último está flanqueado de las pinturas que representan a san Lorenzo y a san Vicente Ferrer rescatando ánimas del purgatorio. En el remate, sobre el nicho de san Nicolás, se observa el lienzo con la imagen de Nuestra Señora del Carmen ayudando a las almas a salir del purgatorio a través de su escapulario. A los lados de la Virgen se perciben los lienzos con las figuras de las santas Bárbara y Catalina de Alejandría. En el coronamiento se aprecia la paloma del Espíritu Santo. Es difícil datar la época de factura debido a que como dije atrás, se trata de un retablo al parecer recompuesto.

e) Retablo con obispo

En realidad este retablo parece estar conformado por dos pedazos. Aunque ambos presentan columnas y molduras manieristas no se aprecian de la misma factura. Desgraciadamente ha perdido todas las imágenes y sólo se ven las que se colocaron arbitrariamente como la pintura del obispo que pudiera ser san Nicolás de Bari, quizá del siglo XVII. (Fig. YAN7)

Francisco de Burgoa quizá se refirió a alguno de éstos, ahora pedazos de retablos, cuando indicaba que en el cuerpo de la nave había “cuatro colaterales suntuosos por banda”⁶⁹⁵

f) Fragmentos de retablos

En el sotocoro está el pedazo de un retablo anástilo con la Santísima Trinidad dentro de un pequeño fanal y un santo de vestir sin identificar (Fig. YAN10). Así también, de un retablo salomónico, de fines del siglo XVII o principios del XVIII, es la fracción donde hoy se admira la tabla con el tema de La lamentación, que analizo en el punto cuatro del capítulo cinco de esta tesis (Fig. YAN11). De semejante factura es el trozo de retablo, en cuyo vano se encuentra una cromolitografía de Nuestra Señora del Socorro. (Fig. YAN12)

g) Retablo de san Pedro Mártir de Verona y san Vicente Ferrer

Otro retablo es el que supongo dedicado a san Pedro Mártir de Verona y san Vicente Ferrer (Fig. YAN13). Es muy curioso porque no usa apoyos propiamente salomónicos, sino variantes de esa modalidad, o sea columnas entorchadas y revestidas. El remate también es peculiar porque tiene forma trapezoidal y parece que le falta otro elemento superior. El nicho que guarda la escultura de santo Domingo pudo provenir de otro altar.

A la fecha, en el nicho del primer cuerpo, se aprecia una talla con la representación de san Pedro Mártir de Verona. Este aparece también en la pintura del remate, pero de hinojos ante el fundador de la orden de predicadores

En el segundo cuerpo hay dos lienzos a los lados de la talla de santo Domingo, en los que se descubre a san Vicente Ferrer predicando. Sobre éstos, en el tercer cuerpo, en lienzos que forman un triángulo escaleno, dos ángeles flanquean la imagen del fundador de la orden de predicadores y san Pedro Mártir de Verona.

⁶⁹⁵

Francisco de Burgoa, Geográfica descripción... v.1., p. 294

h) Retablo de la Virgen de la Soledad

Denominé así este retablo debido a que la única imagen que se alcanza a ver dentro del fanal del primer cuerpo parece ser una imagen de vestir de la Virgen de la Soledad. Los demás nichos están vacíos. El retablo estípite del siglo XVIII, conserva dos pequeñas tallas dieciochescas de los protomártires del cristianismo en el remate. (Fig. YAN14)

i) Retablo de Nuestra Señora del Rosario

El retablo salomónico de Nuestra Señora del Rosario es uno de los más completos de la nave (Fig. YAN15). Con excepción del fanal, parece que todos los elementos arquitectónicos fueron concebidos ex-profeso para el mueble de planta en forma de biombo, tres cuerpos y remate. En el primer registro, en el fanal, se aloja la imagen de vestir de la Virgen del Rosario, mientras los vanos de sus costados se hallan vacíos, aunque últimamente se colocó un lienzo con la imagen de Santo Domingo en Soriano. En el nicho del segundo cuerpo hay una talla de madera que representa a san José; y en la hornacina superior está otra, donde se ve al Niño Jesús en su advocación de Salvator Mundi.

Los lienzos de las calles laterales de los registros superiores se leen de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba. Así se encuentran El nacimiento, La circuncisión, La purificación y Jesús perdido y hallado en el templo. Por el contrario, las pinturas de las entrecalles se leen de izquierda a derecha en el segundo cuerpo, y de derecha a izquierda en el tercero. En este orden se reconocen las escenas de La resurrección, La ascensión, El pentecostés y La asunción. En el remate se localiza La coronación de la Virgen flanqueada por cuatro medallones. En los de los extremos, sobre un plato, se halla la cabeza de san Juan Bautista, y en el de la entrecalle derecha se alcanza a distinguir un ángel. Un lienzo que alude al momento en que la Virgen entrega el rosario a santo Domingo, concluye el retablo.

Hay que señalar que los cinco misterios gloriosos (resurrección, ascensión, Pentecostés, asunción y coronación) están completos. De los gozosos faltan la anunciación y la visitación, pero sobra la circuncisión en el sentido en que se colocaron

después, es decir como hoy se hallan. Los dolorosos (oración del huerto, flagelación, coronación de espinas, Jesús con la cruz a cuestas y crucifixión) no se encuentran, aunque tal vez se admiraban en los marcos ahora vacíos y en los nichos colocados más tarde

2. LOS RETABLOS Y LAS PINTURAS DEL TEMPLO DE TEPOSCOLULA

En el templo de Teposcolula hay dieciocho obras entre retablos, fragmentos de colaterales y pinturas aisladas. Los retablos con pretensiones de factura neoclásica son: el altar del presbiterio, dedicado a Cristo, san Pedro y san Pablo, los del transepto, a los corazones de Jesús y de María, así como a las Vírgenes del Carmen y del Rosario; y, en la nave, el de Nuestra Señora de Guadalupe y el de San José (Véase plano de ubicación y dedicación de los retablos del templo de San Pedro y San Pablo Teposcolula).

Entre las piezas más destacadas, en el presbiterio, del lado del Evangelio, hay una pintura dieciochesca con la representación de la Virgen de la cofradía del Rosario. Está firmada por Martínez de Roxas en el año de 1748 y hecha a devoción del alcalde don Ignacio de Salazar. Manuel Toussaint también la vio⁶⁹⁶. En tres planos aparecen la Iglesia purgante, la militante y la triunfante. En la primera, unos ángeles se ayudan del rosario para sacar ánimas del purgatorio; en la siguiente, Domingo de Guzmán está acompañado de Alano de la Rupe y Santiago Sprenger, difusores de la devoción y la cofradía que profesan laicos y religiosos; y, en la última, la Virgen, rodeada de medallones pintados con los misterios del rosario, luce en medio de ángeles portadores de manojos de sartaes (Fig. TEP2). Una composición semejante se aprecia en el testero de la capilla del Rosario de Puebla firmada por Rodríguez Carnero (Fig. PIN4).

Frente a la Virgen de la cofradía hay una Alegoría de la Santísima Trinidad que parece de la misma mano y por tanto, también del siglo XVIII (Fig. TEP18). En ella como fondo aparece el mar, mientras al centro, en lo alto del cielo se ve el sol con largos

696

Manuel Toussaint, Pintura colonial, p. 190

y esbeltos rayos, rodeado de cabecitas de querubines. Sobre éstos aparece el busto de Dios Padre en actitud de bendecir y con el globo terráqueo en la mano izquierda. Entre el sol, que parece representar a Jesús, y el Padre se halla la paloma del Espíritu Santo. Alrededor de la escena hay cabecitas de querubines y ángeles niños que tocan instrumentos musicales y portan utensilios litúrgicos. Dos de ellos sostienen la luna y otro el sol. La alegoría se encuentra rodeada de medallones con escenas alusivas a la vida de Jesús. La remata una venera.

En el sotocoro existe un cuadro de ánimas de factura popular, aparentemente del siglo XVIII y en muy mal estado de conservación (Fig. TEP10). En él, en el plano celestial, rodeados de innumerables coros de ángeles, están la Virgen del Rosario y santo Domingo de Guzmán. A sus pies, tres ángeles se encargan de ayudar a las almas desnudas a salir del purgatorio.

a) Los retablos del Señor del Perdón y de Nuestro Padre Jesús

Los dos retablos se hallan uno frente a otro en la nave del templo. Ambos parecen del siglo XVIII, poseen pilastras estípites y un fanal agregado con posterioridad, quizá en el siglo pasado, pues las formas remiten al neoclasicismo. Los retablos son contemporáneos pero no semejantes en cuanto a composición. El del Señor del Perdón (Fig. TEP5) es de cornisas y molduras mixtilíneas; el otro, el de Nuestro Padre Jesús (Fig. TEP15), de resaltes y remetimientos rectos, sin curvas. En aquél, en las calles, hay esculturas de madera, quizá del siglo XVIII, y de vestir de la presente centuria. En el retablo de Nuestro Padre Jesús hay repintados lienzos de factura popular, tal vez del siglo XVIII.

En el banco del retablo de Nuestro Señor del Perdón se observa la urna del Cristo del Santo Entierro, quizá del siglo XVIII; en el fanal, Jesús crucificado con María y Juan a los lados, así como san Vicente Ferrer y san Juan Nepomuceno en las calles laterales, son de vestir. En el segundo registro, al centro, se escenifica El descendimiento, de factura dieciochesca, y a los lados El Ecce homo y Jesús atado a la columna. Las pinturas de dos donantes en oración, tal vez del siglo XVIII, flanquean el nicho vacío del remate.

En el fanal del retablo de Nuestro Padre Jesús está una escultura de vestir de Cristo con la cruz a cuestas, posiblemente del siglo XVIII. En el nicho superior, al parecer sobrepuesto, hay una pequeña talla también al parecer dieciochesca, de san Juan Evangelista. San Jerónimo, san José, san Francisco Javier y un santo franciscano sin identificar, así como el donante del coronamiento del remate, figuran en las pinturas del retablo.

b) Fragmentos de los retablos hoy dedicados a San Nicolás de Tolentino y San Antonio de Padua

Parece ser que ambos retablos son fragmentos de otros de mayores dimensiones. Las columnas salomónicas son de factura similar, así como los motivos de los pedestales, los nichos del segundo cuerpo, los pinjantes y hasta las molduras. El nicho que cobija a san Antonio de Padua se advierte contemporáneo a la estructura, es decir de fines del siglo XVII o principios del XVIII. Por el contrario, un fanal del dieciochesco avanzado guarda la figura de san Nicolás de Tolentino. En este último, en el segundo cuerpo, hay un busto de Jesús bajo la advocación del Ecce Homo. En el otro se nota una escultura vestida que representa a san Sebastián (Figs. TEP7 y TEP13).

En mi opinión, estos dos posibles fragmentos guardan la misma composición de los también pedazos de retablos de La lamentación (Fig. YAN11) y de Nuestra Señora del Socorro (Fig. YAN12) de la nave del templo de Yanhuitlán, así como con el retablo de la Virgen María de la iglesia conventual de Achiutla (Fig. ACH5).

Un trozo de retablo estípite sirve de marco a una cromolitografía de Nuestra Señora del Socorro en la misma nave del templo de Teposcolula (Fig. TEP9).

c) Retablo de la capilla de Santa Gertrudis

En una capilla anexa a la portería del convento de Teposcolula se halla el retablo, o fragmento de uno, dedicado a santa Gertrudis (Fig. TEP28). Revela composición, columnas y molduras de ascendencia manierista. En el centro se observa una imagen de vestir de santa Gertrudis flanqueada por cuatro pinturas de menor formato que, de

izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, representan a los santos Domingo, Francisco, Juan Bautista y Jerónimo. A los lados, de dimensiones mayores, están Jesús y la Virgen de las Nieves. En lo que sería el banco se encuentra santa María Magdalena

Xavier Moysén propuso que las pinturas de este retablo podrían ser de Andrés de Concha.⁶⁹⁷ Sin embargo, a la fecha, están muy repintadas por lo que es difícil hacer alguna apreciación. Quizá después de una limpieza podría identificarse la mano del maestro y el siglo en que se hicieron. Puede ser, sin embargo, que la imagen de Santa María Magdalena sí sea de Andrés de Concha, toda vez que técnica y estilísticamente es muy parecida a la penitente del banco del retablo mayor de Yanhuítlán.

d) El ciclo de la vida de santo Domingo de Guzmán

En el claustro del exconvento de Teposcolula existen nueve lienzos en forma de luneto que narran la vida de santo Domingo de Guzmán. Por las características cromáticas y formales parecen del siglo XVIII. Presentan un lamentable estado de conservación y hasta han sido mutilados los recuadros donde se contaban vivencias y sueños del santo. Así también, hay recortes orbiculares, rectangulares y aun de arcos rebajados. Pese al deterioro, se pueden descubrir las escenas del nacimiento del santo (Fig. TEP19), su bautismo (Fig. TEP20), la venta de sus libros para ayudar a los pobres (Fig. TEP21), el milagro de la resurrección de un muerto por la intercesión de la Virgen María (Fig. TEP22), el rescate de los naufragos por la devoción a la Virgen, la discusión con los herejes cátaros y valdenses (Fig. TEP24), el encuentro con san Francisco y la salvación del mundo de la ira divina, la visión sobre la protección de María hacia la orden de predicadores (Fig. TEP26) y la consolación de la Virgen y los ángeles al santo fundador de los dominicos.

En varias dependencias del convento hay también ocho tallas de madera inconclusas y repintadas que analizaré más ampliamente en el capítulo dedicado a la escultura manierista.

⁶⁹⁷

Xavier Moysén, Notas del capítulo IX de Manuel Toussaint, Pintura colonial en México, p 252

3. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE COIXTLAHUACA

En la nave criptocolateral del templo conventual de Coixtlahuaca hay trece obras artísticas entre retablos, esculturas exentas y pinturas aisladas. Algunas de las primeras son dedicadas a los Sagrados Corazones de Jesús y de María —de gusto un tanto neoclásico—, y el de la Virgen de Guadalupe colocado en el bautisterio (Fig. COIX7) Están también la talla de Cristo atado a la columna, así como imágenes de San Juan Evangelista y Nuestra Señora del Carmen con ánimas (Véase plano de ubicación y dedicación de los retablos del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca). Entre los altares más completos se encuentran los de La sagrada familia, la Virgen de Atocha, Nuestra Señora del Rosario, San Antonio de Padua y Santo Domingo que a continuación se describen someramente.

a) Retablo de La sagrada familia

Como casi todos los retablos de la Mixteca Alta, el dedicado a La sagrada familia (Fig. COIX2) presenta faltantes de pintura y quizá también de esculturas en el banco. Sobre éste se apoya un nicho vacío flanqueado por dos salomónicas posiblemente del siglo XVII, que a su vez tienen a los lados pinturas con escenas de la vida de Jesús, María y José. Así, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, se ven La aparición del ángel a san José, La huida a Egipto, El niño ayuda a José en la carpintería y La sagrada familia propiamente. Sendas pilastras ornadas con motivos vegetales se aprecian en los costados.

El remate puede ser de otro retablo, ya que ninguna moldura guarda semejanza con las de abajo. Las columnas revestidas con rombos, quizá también del siglo XVII, enmarcan la escena de santa Ana y san Joaquín en el momento de la Concepción de María, sobre la cual se halla un frontón, que pudo ser de otro retablo, tal vez del siglo XIX pues su formato denota cierto clasicismo.

b) Retablo de la Virgen de Atocha

El retablo salomónico, posiblemente del siglo XVII de la Virgen de Atocha es de los pocos que se encuentran completos (Fig. COIX3). De dos cuerpos y un remate, se apoya en un doble banco revestida de lacerías y molduras fitomorfas. Al centro de la más cercana al primer cuerpo se halla el busto pintado de una Dolorosa. Sobre ella, en un fanal aparentemente decimonónico, se aprecia la imagen de vestir de la patrona del altar. La lectura de las pinturas se hace de derecha a izquierda, luego hacia la calle central del segundo cuerpo, donde otra vez se continúa en el mismo sentido, para culminar en el remate. De esta manera se contemplan La resurrección, La ascensión, La venida del Espíritu Santo, El tránsito, La asunción y La coronación de María. A los lados de la última se hallan los medallones que rezan “AVE MARIA SS”

c) Retablo de Nuestra Señora del Rosario

El altar salomónico de Nuestra Señora del Rosario (Fig. COIX4) muestra un banco de dos niveles, tres cuerpos y un remate, así como tres calles y dos entrecalles. En el banco inferior se advierten tres tarjetas con inscripciones de la Letanía Lauretana. En la superior, al centro, hay dos pequeñas pinturas con los temas de La huida a Egipto y La sagrada familia, a cuyos lados se reconoce el monograma de Jesús a la izquierda, el de María a la derecha, y el rosario en los extremos.

En el fanal, salomónico también, se halla la escultura de la Virgen del Rosario. Las pinturas de las calles laterales aluden a los misterios gozosos de su rezo. Así se advierten de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba: La anunciación, La visitación, El nacimiento, La purificación y El niño perdido y encontrado en el templo. Las escenas de La circuncisión, La asunción, Los desposorios, La coronación y La anunciación del remate no parecen corresponder a la factura original del retablo, y por si fuera poco se notan sobrepuestos. Estas imágenes parecen de principios del siglo XVIII.

Las esculturas de las entrecalles cambian constantemente de nicho. Un día se aprecian unos santos y luego otros, por lo cual es muy difícil indicar un programa escultórico. Incluso el remate parece no ser el original. Sea como fuere, de izquierda a

derecha y de abajo hacia arriba se localizan San Francisco de Asís, San Luis Beltrán, Santo Domingo de Guzmán, San Juan Evangelista, San Jacinto de Polonia, San Vicente Ferrer y San Pedro Mártir de Verona.

d) Retablo de San Antonio de Padua

El retablo de San Antonio de Padua parece que fue “raspado” y “rehecho” imitando formas neoclásicas. Se puede decir, sin embargo, que está repintado y es de factura popular del siglo pasado o principios de éste. En el centro hay un gran fanal en el que se halla encerrado el santo titular. A sus pies, en lo que sería el banco, se distingue una pequeña imagen de san Juan Bautista. Alrededor del santo patrono se advierten cuatro pinturas también de factura popular que recuerdan escenas de su vida y que son: La predicación a los peces, La administración de la eucaristía a un agonizante, La curación de un enfermo y El asno arrodillado ante la eucaristía (Fig. COIX5)

e) Retablo de Santo Domingo

La imagen del santo fundador de la orden de predicadores está flanqueada por la escena en que se le aparecen los apóstoles Pedro y Pablo a la izquierda, así como por la de santa Catalina de Siena a la derecha. En el remate, al centro, se halla la Virgen de Guadalupe, y en los extremos, san Francisco de Asís y Nuestra Señora del Rosario entregando el sartal a santo Domingo flagelándose (Fig. COIX13).

4. LAS OBRAS DE LA NAVE DEL TEMPLO DE ACHIUTLA

Probablemente la iglesia quedó inconclusa porque los paramentos no presentan huellas de mechinales que evidencien la existencia del coro. En cambio, las paredes y la bóveda están decoradas con murales dieciochescos, mientras el piso es de caliza careada.

Alrededor de la nave hay quince obras (Véase plano de ubicación y dedicación de los retablos y pinturas del conjunto conventual de San Miguel Achiutla).

a) Los retablos del presbiterio

En el presbiterio, en el altar mayor, se hallan los restos de un retablo estípite que alguna vez se dedicó a san Miguel y los siete príncipes. Muchos de sus elementos se derrumbaron por la humedad y ahora están amontonados en la sacristía, cubiertos con plástico (Fig. ACH1)

Así también en el presbiterio, del lado del Evangelio, hay un pequeño retablo con columnas revestidas al parecer de mediados del siglo XVII. En su nicho central aparece una escultura de san Pedro Mártir de Verona, con dos cuadros a los lados de factura popular en los que solamente se identifica a san José y santo Domingo (Fig. ACH2) En el apartado dedicado a la escultura lo analizo con mayor detalle porque pudo proceder de un modelo manierista.

Del lado de la Epístola, en el presbiterio, hay otro retablo del siglo XVIII, muy repintado que hoy tiene una escultura moderna de la Virgen de la Soledad y un cuadro de santa Rosa de Lima. Frente al retablo, pero ya en el centro de la nave, se halla la escultura que antes estuvo en el altar principal. Se trata de una fina talla dieciochesca de san Miguel Arcángel (Fig. ACH1)

b) Los retablos del Sagrado Corazón de Jesús y de Nuestra Señora del Rosario

A uno y otro lado de la nave, enseguida del presbiterio, se observan dos retablos estípites que pudieron hacer pareja en algún tiempo.

Uno de ellos posee una escultura de este siglo del Sagrado Corazón de Jesús, la cual se halla rodeada de pinturas dieciochescas alusivas a la Pasión de Cristo. Así se encuentran La oración en el huerto, La flagelación, El rey de burlas, Jesús con al cruz a cuestas y El descendimiento.

El retablo que hoy guarda a Nuestra Señora del Rosario tiene un fanal con la escultura manierista de esa Virgen que analizo en un capítulo aparte. En las calles laterales y en el remate hay escenas de la vida de santo Domingo, así como dos

predicadores. En el primer cuerpo, en la calle izquierda, se presenta La flagelación de santo Domingo. En la calle contraria, La predicación del mismo santo, mientras que el remate ostenta El patrocinio de la Virgen a la orden de predicadores. A uno y otro costado se exponen los bustos de santo Tomás de Aquino y san Vicente Ferrer. Las imágenes pintadas revelan factura dieciochesca (Fig. ACH13)

c) Retablos de La Pasión y de La Piedad

Los retablos de La Pasión y de La Piedad también están uno frente a otro. El primero es salomónico, quizá del siglo XVII, y el otro estípite, pero ambos con pinturas de factura popular. En el de La Pasión se distingue la figura de vestir de san José rodeada de las imágenes al óleo de La oración en el huerto, La flagelación, El rey de burlas, La presentación ante Pilato y El descendimiento

En el retablo de La Piedad, en el nicho central se reconoce una Dolorosa de factura contemporánea, del siglo XX. En el remate es donde se localiza la escena de La piedad al parecer del siglo XVIII y de factura popular. Está flanqueada por el escudo de la orden de predicadores. (Fig. ACH12)

d) Otro retablo y tres pinturas

En un retablo salomónico, de fines del siglo XVII o principios del XVIII, semejante en forma a los ya mencionados de Teposcolula y Yanhuitlán, en el fanal, hay una Virgen María de vestir. (Fig. ACH5 y véanse también Figs. TEP7 y TEP13; YAN11 y YAN12)

Junto al retablo con la Virgen María hay un cuadro de factura del siglo XX que representa a san Sebastián. A su lado, en lo que hubiera sido el sotocoro, se encuentra un óleo donde se contempla la Iglesia triunfante, la militante y la purgante. Enfrente, del lado de la Epístola, se halla el bautisterio dedicado a san Juan Bautista. Finalmente, en ese mismo costado de la nave están tres telas en muy malas condiciones que, desde mi punto de vista, acusan la pincelada de F. Castro, el pintor de algunos de los lienzos del retablo mayor de Tamazulapan. Las imágenes recuerdan La crucifixión, La flagelación y a Nuestra Señora de los Dolores.

5. LOS RETABLOS DEL TEMPLO DE TAMAZULAPAN

El templo es de una sola nave, cinco tramos y techumbre de bóveda de arista con cúpula en el crucero. El interior está decorado con murales de factura dieciochesca, así como con seis retablos y dos enormes pinturas en los flancos del retablo principal. Este tiene su descripción general en otra parte de esta tesis porque guarda cuatro pinturas manieristas. Los otros retablos se describen someramente a continuación (Véase plano de ubicación y dedicación de los retablos del templo de la Natividad de Nuestra Señora Tamazulapan)

a) Los lienzos de Miguel Jerónimo de Zendejas

En el presbiterio, a los lados del retablo mayor, cubriendo enormes nichos, hay dos óleos con el patrocinio de la Virgen María (Fig. TAM2) y el de san José (Fig. TAM8) firmados por Miguel Jerónimo de Zendejas, el afamado pintor poblano, en el año de 1790.

En ambos patrocinios, los protagonistas lucen una amplia capa que levantan dos ángeles. Bajo ella hay sendos grupos de clérigos y laicos de hinojos, en actitud de rezo y mirada suplicante dirigida a sus patronos. Estos cargan al niño Jesús. En el plano superior, el Padre Eterno, acompañado de ángeles, observa a María y sus devotos, al tiempo que presencia la coronación de José.

b) Los retablos de Nuestra Señora del Socorro y La Pasión de Cristo

La unidad estilística de los retablos de Nuestra Señora del Socorro y La Pasión de Cristo la determina el uso de estípites, doble banco, un solo cuerpo y remate, así como la calle central y las dos laterales.

En el caso del de Nuestra Señora del Socorro (Fig. TAM4) se observa que las imágenes originales desaparecieron. La hoy tutelar del retablo figura en un cromo que

queda corto en relación al vano central. Lo mismo ocurre con las dieciochescas esculturas laterales de María Magdalena y Juan Evangelista, que por su pequeñez casi no se ven sobre las enormes peanas. Por lo que se alcanza a distinguir, hay unos lienzos en pésimo estado de conservación en el remate. Parece que el crucifijo es la única pieza original del siglo XVIII.

Por el contrario, el retablo de La Pasión conserva las pinturas auténticas y quizá también la talla del crucifijo localizado al centro del primer cuerpo. Pinturas y esculturas parecen ser dieciochescas. En el registro inferior las pinturas se leen de izquierda a derecha, las del remate de derecha a izquierda, para culminar en el centro del mismo. Así se reconocen las escenas de Cristo atado a la columna, Jesús escarnecido, el Ecce homo, Jesús con la cruz a cuestas y La crucifixión (Fig. TAM7).

c) Retablo del Señor de la humildad

Otro retablo estípíte es el del Señor de la humildad (Fig. TAM5). El mueble parece desproporcionado, quizá por el sotabanco de azulejo de este siglo y los dos peldaños que sostienen el fanal remetido, mismo que tampoco corresponde a la factura original. En éste se guarda la escultura de Cristo rey de burlas. Los medallones de cada lado, así como los del remate recuerdan escenas de la Pasión. En los de los extremos del coronamiento se localizan Jesús ante Caifás y ante Pilato. En los del cuerpo inferior, de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, se aprecian La oración del huerto, una imagen que no se puede identificar, Verónica secando el divino rostro y Simón Cireneo ayudando a Jesús a llevar la cruz. Finalmente, al centro del remate se aprecia La crucifixión. Las pinturas parecen ser del siglo XVIII.

d) Retablos de las Ánimas del purgatorio y de La Inmaculada Concepción

Un curioso retablo dieciochesco de ánimas se localiza en el lado de la Epístola de la nave del templo de Tamazulapan (fig. TAM6). Se trata de una pintura enmarcada de molduras mixtilíneas, que a su vez se halla flanqueada por pequeñas pinturas de cercos rectos, mixtilíneos y ovalados.

En la imagen del centro, como figura principal, se advierte a la Virgen del Carmen cargando a Jesús, quien por medio del escapulario ayuda a las almas a salir del purgatorio. A su lado está san Nicolás de Tolentino, san Miguel Arcángel y san Bernardo de Clairvaux que cooperan en la tarea. A los pies de la Virgen, los santos y las ánimas, se representa la vida terrenal y los devotos rezando por sus muertos. En el plano superior, a espaldas de María, se contemplan las tres personas de la divinidad rodeadas de angelillos músicos.

En las imágenes que hay alrededor del cuadro, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha se reconoce a san Gregorio, san Agustín, san José, san Juan Francisco de Régis, dos donantes y una santa faz.

Finalmente, hay también un retablo de madera aparentemente del siglo pasado, de tendencia neoclásica, en muy buenas condiciones y con imágenes de escayola de este siglo que representan a la Inmaculada Concepción y dos arcángeles. En el remate está san Antonio de Padua, pero no se distingue si es una pintura colonial (Fig TAM3).

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante, La divina comedia, intr y comentarios de Francisco Montes de Oca, México, Porrúa, 1979, (Sepan Cuentos, 15)
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de..., Decimatercia relación de la venida de los españoles y principio de la ley evangélica, México, PROMEXA, 1991, (Clásicos de la literatura mexicana)
- Alvarado, Francisco de, fray, Vocabulario en lengua mixteca, reproducción facsimilar con un estudio de Wigberto Jiménez Moreno y un apéndice con vocabulario sacado del Arte en lengua misteca de fray Antonio de los Reyes, México, Instituto Nacional Indigenista/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1962
- Angulo Iñiguez, Diego, Historia del arte hispanoamericano, t 2, Barcelona, Salvat, 1950
- , Pintura del Renacimiento, v. 12, de Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico, Madrid, Plus Ultra, 1954
- Arroyo, Esteban y Luciano Martínez Vargas, La nación chuchona y la monumental iglesia de Coixtlahuaca, Oax., México, [s.p i]
- Arroyo, Esteban, Los dominicos forjadores de la civilización oaxaqueña, t 1, Los misioneros, t.2, Los conventos, Oaxaca, [s.e] 1957
- Atlas histórico de Mesoamérica, México, Larousse, 1989
- Azcárate, J. M., Escultura del siglo XVI, v. 13 de Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico, Madrid, Plus Ultra, 1958
- Báez Macías, Eduardo, "Condiciones para rematar las tiendas y obras de la alcaicería 1611," Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas, v. 13, No. 47, 1977, pp. 99-105
- Balbuena, Bernardo de , La grandeza mexicana, en La literatura de la Colonia, México, PROMEXA, 1991, (Clásicos de la Literatura Mexicana), pp. 290-291
- Balsobre, Gonzalo de, Relación auténtica de las idolatrías, supersticiones, vanas observaciones de los indios del obispado de Oaxaca, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1656
- Bargellini, Clara, "Escultura y retablos coloniales de la ciudad de Durango", en Imaginería Virreinal, pp 47-58
- Berlin, Heinrich, "The Hight Altar of Huejotzingo", Academy of American Franciscan History, v 15, July, No.1, Harvard, 1958
- Bernal, Ignacio, "Archaeology of the Mixteca", Boletín de Estudios Oaxaqueños, No.7, Mexico City College, A C., 1958.

- , "Exploraciones en Coixtlahuaca, Oaxaca", Revista de estudios antropológicos, v. 10, 1948-49.
- , "El valle de Oaxaca en el posclásico", en v. 3 de Historia de México, pp. 103-105
- Blunt, Anthony, Teoría de las artes en Italia 1450-600, pról. Fernando Checa Cremades, trad. José Luis Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 1987
- Brozon Mac Donald, Luis, "La primitiva portada de la iglesia del convento de Santo Domingo de Yanhuitlán, Oax.", en Boletín 1 Monumentos Históricos, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, [s.f.], pp. 5-10
- Bruhn-Tilke, Historia del traje en imágenes. Enciclopedia del vestido de todos los tiempos y ueblos, que comprende el traje popular en Europa y fuera de ella, 2a ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1966.
- Burgoa, Francisco de, Geográfica descripción de la parte septentrional del polo ártico de la América y nueva Iglesia de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta provincia de predicadores de Antequera Valle de Oaxaca, 2 t México, Porrúa, 1989, (Biblioteca Porrúa, 97 y 98)
- , Palestra historial de virtudes y ejemplares apostólicos fundada del celo de insignes héroes de la sagrada orden de predicadores en este Nuevo Mundo de la América en las Indias Occidentales, México, Porrúa, 1989, (Biblioteca Porrúa, 94)
- Burke, Marcus, Pintura y escultura en Nueva España, México, Azabache, 1992, (Colección Arte Novohispano)
- Butler, Alban, VIDAS DE LOS SANTOS, intr. James Bentley, trad. María Luisa Ortega, Madrid, LIBSA, 1991
- Cantó Rubio, Juan, Símbolos del arte cristiano, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca Cátedra, 1985.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, Imaginería popular novoespañola, México, Ediciones Mexicanas, 1950 (Enciclopedia Mexicana de Arte, 1)
- , Técnica de la pintura de Nueva España, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983
- Carrillo y Pérez, Ignacio, La Universidad de México en 1800, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946
- Cartas topográficas E14-4, E14-5, E14-8, E14-9, E14-11 E14-12, D14-3, escala 1: 250 000, México, Instituto Nacional de Geografía e Informática, 1992
- Caso, Alfonso, Las exploraciones en Monte Albán, temporada 1931-32, México, Publicaciones del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1932
- , "Monte Albán Richest Archeological Find in América", National Geographic Magazine, No. 62 1932

- , Exploraciones en Oaxaca, 5a y 6a temporadas, 1936-1937, México, Publicaciones del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1938
- , "The Mixtec and Zapotec Cultures", Boletín de Estudios Oaxaqueños, México, City College, A.C., august 19 de 1962
- , Reyes y reinos de la Mixteca, v.1, (1a. ed. 1977), 2a. reimp , México, Fondo de Cultura Económica, 1992, (Sección obras de Antropología)
- Códice de Yanhuitlán, ed. facsimilar y estudio preliminar de Wigberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Museo Nacional), 1940
- Códice de Yanhuitlán, estudio preliminar de María Teresa Sepúlveda y Herrera, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Autónoma de Puebla, 1994
- Cook, Sherburne F., and Wodrow Borah, The Population of the Mixteca Alta 1520-1960, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968
- Córdova Tello, Mario, El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla Arqueología histórica, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, (Serie Antropología, 243)
- Cortés, Hernán, Cartas de relación de la conquista de México, México, Espasa Calpe Mexicana, 1992, (Austral, 547)
- Couto, José Bernardo, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, ed, pról. y notas de Manuel Toussaint, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, (Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna, Pensamiento y acción)
- Cruz y Moya, Juan José de la, Historia de la santa y apostólica provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España, intr. e índices de Gabriel Saldívar, Mexico, Manuel Porrúa, 1955
- Dahlgren, Barbro, La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1990
- Dávila Padilla, Agustín, Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, 3a ed., pról Agustín Millares Carlo, México, Academia Literaria, 1955, (Grandes crónicas mexicanas, 1)
- Díez Barroso, Francisco, El arte en Nueva España, México, [s e], 1921
- Diez Rosa, "Las técnicas y materiales del pintor novohispano en el siglo XVII" en El arte en tiempos de Juan Correa, coord María del Consuelo Maquívar, México, INHA/Museo Nacional del Virreinato, 1994, pp. 70-90
- Diguet, León, "Contribution à l'étude géographique du Mexique précolombien. Le Mixtecapan", Journal de la Société des Americanistes de Paris, 1906, pp 14-43, map. p. 17

- Dorfles, Gillo, El devenir de las artes, trad. Roberto Fernández Balbuena, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, (Breviarios, no. 170)
- Enciclopedia de México, t. 9, México, Enciclopedia de México, 1978
- Enciclopedia universal ilustrada europeo americana, 70 v. Madrid, Espasa Calpe, 1966-1974
- Escalante, Pablo, "Mesoamérica, Aridamérica y Oasis-américa", en Atlas histórico de Mesoamérica, pp.3 11-16
- Ferguson, George, Signos y símbolos en el arte cristiano, trad. Carlos Peralta, Buenos Aires, Emecé, 1956
- Fernández, Justino, "El retablo de los Reyes", Estética del arte mexicano, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 169-372
- Fernández García, Martha Raquel, Maestros mayores de arquitectura en la ciudad de México en el siglo XVII (Estudio documental), México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras/tesis de maestría en Historia del Arte, 1981
- , Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México siglo XVI, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985
- , "El matrimonio de Andrés de Concha", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 52, 1983
- , "Carta de..." , Sábado suplemento del Uno más uno, 9 de julio de 1983/297, p. 6
- , "La primera catedral de México", Excélsior, sección La cultura al día, jueves 21 de febrero de 1985
- , "Andrés de Concha: interpretaciones de un documento" (Dos partes), Excélsior, sección El Búho, 28 de febrero de 1988 y 6 de marzo de 1988
- , "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 59, 1988, pp. 51-68
- Flannery, Kent V., and Joyce Marcus, "Oaxaca and the Toltecs: A Postscript", The Cloud People... pp. 214-215
- Flannery, Kent V., "Monte Negro: A Reinterpretation", The Cloud People... pp. 99-102
- Franco, Alonso, Segunda parte de la historia de la provincia de México: Orden de Predicadores en la Nueva España, intr. José María de Agreda y Sánchez, México, Imprenta del Museo Nacional, 1900
- García Martínez, Bernardo, "Consideraciones corográficas", Historia general de México, t. 1, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 1980
- Gallego, Julián, "Velázquez", Historia del arte, t. 8, México, Salvat, 1979, pp 85-112

- Gaxiola González, Margarita, Huamelulpan, un centro urbano de la Mixteca Alta, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro Regional de Oaxaca, 1984, (Colección científica, arqueología, 114)
- Gay, José Antonio, Historia de Oaxaca, pról. Pedro Vázquez Colmenares, México, Porrúa, 1986, (Sepan Cuantos, 373)
- Gelabert, Miguel, José María Milagro y José María Garganta, Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos, vers. notas e intr. de... 2a. ed., Madrid, La Editorial Católica, 1966, (Biblioteca de Autores Cristianos, 22)
- Gerhard, Peter, Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821, trad. Stella Mastrangelo, mapas Reginald Piggot, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986
- , "Congregaciones de indios: tierras altas de Oaxaca", en García Martínez, Bernardo (comp.), Los pueblos de indios y las comunidades, México, Centro de Estudios Históricos/El Colegio de México 1991, pp. 59-64
- Gillet, Louis, "L'art de la conquête dans la Nouvelle-Espagne", en André Michel, t 8 de Histoire de l'art, Paris, Librairie Armand Colin, 1929, pp 1064-1066
- Gombrich, Ernst H., "El estilo all'antica: imitación y asimilación", Norma y forma, Madrid, Alianza, 1985, pp. 249-271
- González Leyva, Alejandra, La devoción del Rosario en Nueva España: historia, cofradías, advocaciones, obras de arte. 1538-1640, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/tesis de maestría en Historia del Arte, 1992
- Gruzinski, Serge, La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1991
- Guzmán, Eulalia, "Exploraciones arqueológicas en la Mixteca Alta", Anales del Museo Nacional, 5a. época, t. 1, pp. 17-42
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, v. 2, trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1979
- , El manierismo, crisis del Renacimiento, v. 1 de Origen de la literatura y del arte modernos, trad Felipe González Vicens, Barcelona, Guadarrama/Punto Omega, 1982
- Hernández Díaz, José, Juan Martínez Montañés: el Lisipo andaluz (1568-1649), Sevilla, Diputación Provincial, 1992
- Herrera Sánchez, Josaphat, De Ñudee a Huajuapán, Huajuapán de León, [s.e], 1990
- Historia del arte mexicano, v. 5-6, México, Salvat, 1982
- Historia de México, v 2-3, México, Salvat, 1974

- Icaza, Francisco, Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España, ed. facsimilar, Guadalajara, Edmundo Aviña Levy, editor, 1969, (Biblioteca de facsímiles mexicanos,2)
- Imaginería virreinal: memorias de un seminario, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990
- "Investigadores de artes plásticas inconformes con Tovar de Teresa", Uno más uno, correspondencia, miércoles 29 de junio de 1983, p. 2
- Januszczak, Waldemar, Técnicas de los grandes pintores, trad. Juan Manuel Ibeas, Madrid, Hermann Blume, 1981
- Kiracofe, James B , "Architectural Fusion and Indigenous Ideology in Early Colonial Teposcolula. The Casa de la Cacica: A Building at the Edge of Oblivion", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No. 66, México, 1995, pp. 45-84
- Kirchhoff, Paul, Mesoamérica Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1960, (Suplemento de la revista Tlatoani, 3)
- Kubler, George; Martín Soria, Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800, The Pelican History of Art, Published by Penguin Books, 1959
- Kubler, George, Arquitectura mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1982
- León-Portilla, Miguel, "Introducción al período posclásico", v. 2 de Historia de México, pp. 185- 06
- , "Orígenes y florecimiento de los mixtecas", v. 3 de Historia de México, 117-134
- López de Velasco, Juan, Geografía y descripción universal de las Indias, ed. Marcos Jiménez de la Espada, est. prel. Carmen González Muñoz, Madrid, Atlas, 1971, (Biblioteca de Autores Españoles)
- López Ramos, Juan Arturo, Esplendor de la antigua Mixteca, México, Trillas, 1990
- Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria (México), ed. Luis Hanke y Celso Rodríguez, 5 v. Madrid, Atlas, 1976, (Biblioteca de Autores Españoles)
- McAndrew, John, The Open-Air Churches of Sixteenth-Century Mexico, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965
- Manrique, Jorge Alberto, Los dominicos y Azcapotzalco. (Estudio sobre el convento de predicadores de la antigua villa), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1963
- , "El trasplante de las formas artísticas españolas a México," Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas, México, El Colegio de México, 1970

- , "La época crítica de la Nueva España a través de sus historiadores," Investigaciones contemporáneas sobre historia de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas), 1971
- , "Reflexión sobre el Manierismo en México," Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. X, No 40, México, 1971, pp. 21-42
- , "El arte novohispano en los siglos XVI y XVII," en Historia de México, t. 5, pp 187-218
- , "Manierismo en Nueva España," Plural, No. 56, México, mayo de 1976, pp. 43-49
- , "Ambigüedad histórica del arte mexicano," Del arte. Homenaje a Justino Fernández, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, pp. 163-173.
- , "Del barroco a la ilustración" Historia general de México, 1a. reimp. t. 2, México, El Colegio de México, 1980. pp. 357-446
- , "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista," La dispersión del manierismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas 1980
- , "El arte virreinal", Uno más uno, Sábado suplemento del Uno más uno, sábado 9 de julio de 1983/297, p 5
- , "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en Imaginería virreinal... pp 11-17
- Manzanilla, Linda, "La ciudad de Monte Albán" en Atlas histórico de Mesoamérica, pp.89-92
- , "Los valles centrales de Oaxaca en el clásico" en Atlas histórico de Mesoamérica, pp 85-88
- Maquívar y Maquívar, María del Consuelo, Visión general de la escultura novohispana a través de una muestra de la colección de estofados del Museo Nacional del Virreinato, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras /tesis de maestría en Historia del Arte, 1988
- , El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlán, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995 (Obra diversa)
- , "Escultura y retablos. Siglos XVI-XVII", en Historia del arte mexicano, v. 6, pp.108-111
- , "La colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato", en Imaginería virreinal pp 77-80
- Marchese, Domenico María, Sacro diario dominicano en el cual se contienen las vidas de los santos, beatos y venerables que pasaron desta a mejor vida, compuesta en italiano por... y aumentada en español por fray Alonso Manrique, Venecia, Antonio Tivan, MDCXCVII

- Marco Dorta, Enrique, Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1951
- , "Noticias sobre el pintor Andrés de Concha", Archivo español de arte, v 50, No. 199, Madrid, 1977
- Marcus, Joyce, "A Synthesis of the Cultural Evolution of the Zapotec and Mixtec", The Cloud People .. pp. 355-360
- , "Aztec Military Campaigns Against the Zapotecs The Documentary Evidence", The Cloud People... pp. 314-318
- , "The Genetic Model and the Linguistic Divergence of the Otomangueans", The Cloud People .. pp. 4-9
- , "The Postclassic Balkanization of Oaxaca", The Cloud People... pp. 217-226
- Martínez Reyes, Amada, "Los cinco señores: una pintura del siglo XVI en la catedral de México", Estudios acerca del arte novohispano Homenaje a Elisa Vargas Lugo, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, pp. 77-82
- Mayer, Ralph, Materiales y técnicas del arte, trad. Juan Manuel Ibeas, Madrid, Hermann Blume, 1985
- Maza, Francisco de la, Los retablos dorados de Nueva España, México, Ediciones Mexicanas, 1950, (Enciclopedia mexicana de arte, 9)
- , El pintor Martín de Vos en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971
- Medina, José Toribio, Historia del Santo Oficio de la Inquisición en México, adv. Horacio Labastida Muñoz, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades/Miguel Angel Porrúa, 1987, pp. 117-122
- Méndez, Juan Bautista, Crónica de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores (1521-1564), trans Justo Alberto Fernández F., México, Porrúa, 1993, (Biblioteca Porrúa, 110)
- Miranda Ham, Susana, Francisco Javier Salazar Herrera y Luis Huidrobo Salas, Dictamen de restauración del retablo principal de la parroquia de Santa María de la Natividad localizada en Tamazulapan, Oaxaca, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, 1996
- Moderación de doctrinas de la Real Corona administradas por las órdenes mendicantes 1623, publ. France V. Scholes y Eleanor B. Adams, México, José Porrúa e Hijos, 1959, (Documentos para la historia del México Colonial, VI)
- Moreno Villa, José, La escultura colonial mexicana, México, El Colegio de México, 1942

- Mullen, Robert James, Dominican Architecture in Sixteenth-century Oaxaca, Phoenix, Arizona, Center for Latin American Studies and Friend of Mexican Art, 1975
- , La arquitectura y escultura de Oaxaca, 1530's-1980's, 2 vols, trad. Juan I Bustamante, México, CODEX/Tule, 1992
- , "Fray Francisco Marín: Vignola Rival in the new world", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XVI, No 64, México, 1993, pp. 57-65
- Muñoz Rivero, Mariano, "Un documento inédito de interés para el estudio de la escultura colonial", Homenaje a don Francisco Gamoneda, México, Imprenta Universitaria, 1946
- Nishizawa, Luis, Apuntes del curso de Técnicas de los materiales, impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México durante el año académico de 1986
- Paddock, John, "Speculations on the Course of Mixtec History prior to the Conquest", Boletín de Estudios Oaxaqueños, Oaxaca, Centro de Estudios Regionales/Mexico City College, 1958
- , "Arqueología de la Mixteca", en Los señoríos y estados militaristas, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976, pp. 299-325
- Palomero Páramo, Jesús Miguel, El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629) Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983
- Parmenter, Ross, Week in Yanhuitlan, New Mexico, The University of New Mexico Press, 1964
- Parrado del Olmo, Jesús María, Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia, Valladolid, Universidad de Valladolid/Departamento de Historia del Arte, 1981
- Peñañiel, Antonio, Nombres geográficos de México. Catálogo alfabético, México, Secretaría de Fomento, 1885
- Pérez Moreno, Giselle, "Yanhuitlán Crónica de una restauración", Huaxyácac, Revista de Educación, Año 3, núm 5, enero-abril de 1995, pp. 40-47
- Piña Chan, Román, "Las culturas preclásicas del México antiguo", en v. 1 de Historia de México, pp. 135-184
- Racinet, Albert, Historia del vestido, trad Manuel Franco, Madrid, LIBSA, 1991
- Ramírez Montes, Guillermina, "Noticia sobre tres pintores de la época colonial", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 54, 1984, pp. 231-240
- Réau, Louis, Iconographie de l'art chrétien, París, Presses Universitaires de France, 1956-1958, 7 t.
- "Relación de Acatlán y su partido", t.2 de Relaciones geográficas del siglo XVI Tlaxcala . pp 27-61

- "Relación de Cuahuitlan, Pinotecpa, Potutla e Icpatepeque", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 129-136
- "Relación de Cuautla y sus sujetos", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 139-159
- "Relación de Cuicatlán", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 165-171
- "Relación de Cuilapan", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp.177-182
- "Relación de Cuzcatlán" en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp 89-113
- "Relación de Chilapan", en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp.107-119
- "Relación de Guaxilotitlan", en t.1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 213-221
- "Relación de Ixcatlan, Quiotepec y Tecomahuaca", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp.227-241
- "Relación de Juxtlahuaca", en t. 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp.281-324
- Relación de los obispos de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca y otros lugares en el siglo XVI, manuscrito de la colección del señor don Joaquín García Icazbalceta, publicalo por primera vez su hijo Luis García Pimentel, México, Casa del editor, 1904
- "Relación de Los Peñoles", en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 41-53
- "Relación de Nochitztlán", en t 1 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 365-372
- "Relación de Teozaqualco y Amoltepeque", en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 129-151
- "Relación de Tetiquipa y Cozauhtepec", en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 177-189
- "Relación de Teutitlán", en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 191-211
- "Relación de Texupa" en t 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI. Antequera, pp 217-222
- "Relación de Tilantongo y su partido", en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, pp. 225-248

- "Relación de Xalapa, Cintla y Acatlán," en t. 2 de Relaciones geográficas del siglo XVI Antequera, pp. 278-294
- Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera, t 1 y 2; Tlaxcala, t 2, ed. de René Acuña, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984-1985
- Remesal, Antonio de, Historia general de las Indias Occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala, Guatemala, [s.e], 1932
- "Respuesta colectiva a Guillermo Tovar", Uno más uno, Correspondencia, miércoles 20 de julio de 1983, p. 2
- Revilla, Manuel Gustavo, El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal, México, Secretaría de Fomento, 1893, pp. 64-65
- Ricard, Robert, La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572, trad Ángel María Garibay K, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, (Sección de Obras de Historia)
- Ríos, Eduardo Enrique, "Una obra ignorada de Simón Pereyns", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v. 8, No 9, 1942
- Roig, Juan Ferrando, Iconografía de los santos, Barcelona, Omega, 1950
- Rojas, Pedro, Historia general del arte mexicano, época colonial, México, Hermes, 1963
- Romero Frizzi, María de los Angeles, 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 (Regiones de México)
- , "Más ha de tener este retablo..." Estudios de Antropología e Historia, No. 9, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro Regional de Oaxaca, 1978 y en Dirección de Monumentos Históricos, Boletín 9, agosto de 1989, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 16-27
- Ruiz Gomar Campos, José Rogelio, Un panorama y dos ejemplos de la pintura mexicana en el paso del siglo XVI al XVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/tesis de licenciatura en Historia, 1976
- , El pintor Luis Juárez, su vida y su obra, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987
- , "Pintura manierista en la Nueva España", en v. 5 de Historia del arte mexicano, pp 19-33
- , "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 53, 1983
- , "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en Imaginería virreinal pp. 27-44

- Ruiz Gomar, Rogelio, "Persistencia y continuidad en la pintura de la Nueva España", en Tiempo y arte (XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte), México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp 441-456
- Sacro diario dominicano en el cual se contiene una breve insinuación de las vidas de los santos, beatos y venerables de la Orden de Predicadores para cada día del año, con alguna reflexión y oración, Valencia, Agustín Laborda y Campo, 1767
- Schavelzon, Daniel, El complejo arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980
- Schumann, Otto, "Los grupos lingüísticos de Mesoamérica en Atlas histórico de Mesoamérica, pp 17-23
- Secretaría de Gobernación, Los municipios de Oaxaca, México, Secretaría de Gobernación y Gobierno del Estado de Oaxaca, 1988, (Enciclopedia de los Municipios de México)
- Sigüenza y Góngora, Carlos, Triunfo Parthénico que en glorias de Maria Santísima inmaculadamente concebida celebró la Pontificia Imperial y Regia Academia Mexicana, México, 1683, México, Xóchitl, 1945, (Biblioteca Mexicana de Libros Raros y Curiosos)
- Smith, C. Earle Jr. and Joseph W. Hopkins III, "Enviromental Contrast in the Otomaguean Region", The Cloud People... pp. 13-17
- Spores, Ronald, The Mixtec Kings and their People, Norman, University of Oklahoma Press, 1967
- , An Archaeological Settlement Survey of the Nochixtlan Valley, Oaxaca, Nashville, Tennessee, Publications in Antropology, 1972, No. 1
- , Colección de documentos del Archivo General de la Nación para la etnohistoria de la Mixteca de Oaxaca en el siglo XVI, Nashville, Vanderbilt University Publications in Anthropology, 1992
- , "Middleand Late Formative Settlement Patterns in the Mixteca Alta", The Cloud People... pp. 72-4
- , "Postclassic Mixtec Kingdoms: Ethnohistoric and Archaeological Evidence", The Cloud People... pp 255-260
- , "Ramos Phase Urbanization in the Mixteca Alta" The Cloud People... pp. 120-123
- , "The Mixteca Alta at the End of Las Flores", The Cloud People... p. 207
- Suma de visitas de pueblos por orden alfabético de 1548, t. 1 de Papeles de Nueva España, publicados de orden y con fondos del gobierno mexicano por Francisco del Paso y Troncoso, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1905
- Swadesh, Mauricio, El lenguaje y la vida humana, México, Fondo de Cultura Económica, 1975

- Tablada, José Juan, Historia del arte en México, México Compañía Nacional Editora "Aguilas", 1927
- Tamayo, Jorge L., Geografía de Oaxaca, México, Comisión Editora de El Nacional, 1950
- The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations, Edited by Kent V. Flannery and Joyce Marcus, New York, Academic Press, 1983
- "The Changing Politics of A.D. 600-900, The Cloud People p. 185
- Torquemada, Juan de ., Monarquía indiana, intr. Miguel León-Portilla, 3 v. México, Porrúa, 1975, (Biblioteca Porrúa, 41)
- "Tres pintores del siglo XVI Nuevos datos sobre Andrés de la Concha, Francisco de Zumaya y Simón Pereyñs" Informaciones y documentos, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v. 3, No 9, 1942
- Toussaint, Manuel, La pintura en México durante el siglo XVI, México, Imprenta Mundial, 1936
- , Paseos coloniales, México, Imprenta Universitaria, 1962
- , Pintura colonial en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982
- , Arte colonial en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990
- , "Notas sobre Andrés de la Concha", Revista Mexicana de Estudios Históricos, t. 1, No 1, enero-febrero, 1927, pp 26-39
- , y John McAndrew, "Tecali, Zacatlán and the renacimiento purista", The Art Bulletin, v XXIV, n 4, 1942
- Tovar de Teresa, Guillermo, Pintura y escultura del Renacimiento en México, pról. Diego Angulo Iñiguez México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979
- , Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724), México, Banca Serfin, 1990
- , Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640), presentación de Jorge Alberto Manrique, México, Azabache, 1992, (Colección Arte Novohispano)
- , "Los parásitos del arte virreinal", Uno más uno, Sábado, suplemento del Uno más uno, sábado 25 de junio de 1983/295
- , "Ratifica que los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas publican poco y no van a los archivos", Uno más uno, Correspondencia, viernes 1o. de julio de 1983, p 2
- , "Fin de una polémica: sólo existió un Andrés de la Concha artista", Uno más uno, Sábado, suplemento del Uno más uno, sábado 16 de julio de 1983/298, p. 7

- , "Andrés de la Concha. El rescate de un artista del siglo XVI", Excélsior, jueves 17 de enero de 1985
- Ulloa, Daniel, Los predicadores divididos (Los dominicos en Nueva España Siglo XVI), México, El Colegio de México, 1977
- Ussel, Aline, Escultura de la Virgen María en Nueva España, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975
- Valderrama, Jerónimo, Cartas del licenciado... y otros documentos sobre su visita al gobierno de Nueva España 1563-1565, publ. France V Scholes y Eleanor B. Adams, México, José Porrúa e Hijos, 1961, (Documentos para la historia del México Colonial, VII)
- Vargas Lugo, Elisa, et. al, Juan Correa su vida y su obra, catálogo, t. 2, segunda parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985
- , "Forma y expresión en la escultura barroca novohispana", en Imaginería virreinal... pp. 61-63
- Vasari, Giorgio, Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti, a cura di Licia e Carlo L. Ragghianti, Milano Rizzoli, 1971
- Velázquez Chávez, Agustín, Tres siglos de pintura colonial mexicana, México, Polis, 1939
- Vences Vidal, María Magdalena, La obra de los dominicos en el conjunto urbano y conventual de Coixtlahuaca, Oaxaca (Mixteca Alta) siglo XVI México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras/tesis de maestría en Historia del Arte, 1992
- Victoria Vicencio, José Guadalupe, Les problèmes de la peinture en Nouvelle-Espagne entre la Renaissance et le Baroque 1555-1625, Thèse pour la preparation d'un doctorat de 3ème cycle, Université de Paris X-Nanterre, Octobre, 1982
- , Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986
- , "Sobre las nuevas consideraciones en torno a Andrés de Concha", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, v. 1, No. 50, 1982, pp. 77-86
- , "Carta de...", Sábado suplemento del Uno más uno, México, 9 de julio de 1983/297, p. 6
- , "Dos pinturas con el tema de Nuestra Señora del Rosario", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 56, 1986
- , "Un problema de filiación estilística. Las portadas de la iglesia dominica de Coixtlahuaca, Oax", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XV, núm 59, 1988, pp. 111-127

- Vidal Zepeda, Rosalía y Josefina Rodríguez Rojas, Carta base municipal de la República Mexicana 1980 México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Geografía, 1984
- Villalobos, bachiller Arias de, México en 1603, en Documentos inéditos o muy raros para la historia de México, publicados por Genaro García, t. 12, México, 1907
- Villaseñor y Sánchez, José Antonio, Theatro americano, descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones, v. 2, México, 1952
- Vorágine, Santiago de la, La leyenda dorada, trad José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1984, 2 v. (Alianza Forma, 29)
- Weismann, Elizabeth Wilder, Escultura mexicana (1521-1821), intr. Manuel Romero de Terreros, Cambridge, Harvard University Press (Editorial Atlante), 1950
- Wolfflin, Heinrich, Conceptos fundamentales en la historia del arte, trad. José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1979

DOCUMENTOS

1544/10/14

Yanhuitlán. Acusación

Don Pedro Gómez de Maraver, deán de la ciudad de Antequera y visitador general del mismo obispado, acusa a don Domingo, don Francisco y don Juan, cacique y gobernadores de Yanhuitlán, de haber sido bautizados hace diecisiete años y reincidir en prácticas idolátricas. La acusación es seguida de las declaraciones de testigos que presenciaron las ceremonias “del demonio”

AGN, Inquisición, v. 37, exp. 5

1545/02/22

Yanhuitlán. Aprehensión

Aprehensión de don Domingo y don Francisco, cacique y gobernador de Yanhuitlán por apostatar y cometer pecados contra la ley natural, ofensa de Dios y de la Fe Católica. Se hacen trece preguntas al respecto seguidas de las declaraciones de los testigos contrarios a la religión del cacique y gobernador de Yanhuitlán

AGN, Inquisición, v. 37, exp. 7

1545/07/18

Yanhuitlán. Defensa

Don Francisco, gobernador de Yanhuitlán, se defiende de los cargos que hizo en su contra don Pedro Gómez de Maraver. El 10 de abril de 1546, don Francisco

- Vidal Zepeda, Rosalía y Josefina Rodríguez Rojas, Carta base municipal de la República Mexicana 1980 México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Geografía, 1984
- Villalobos, bachiller Arias de, México en 1603, en Documentos inéditos o muy raros para la historia de México, publicados por Genero García, t. 12, México, 1907
- Villaseñor y Sánchez, José Antonio, Theatro americano, descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones, v 2, México, 1952
- Vorágine, Santiago de la, La leyenda dorada, trad. José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1984, 2 v. (Alianza Forma, 29)
- Weismann, Elizabeth Wilder, Escultura mexicana (1521-1821), intr. Manuel Romero de Terreros, Cambridge, Harvard University Press (Editorial Atlante), 1950
- Wölfflin, Heinrich, Conceptos fundamentales en la historia del arte, trad José Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1979

DOCUMENTOS

1544/10/14

Yanhuitlán Acusación

Don Pedro Gómez de Maraver, deán de la ciudad de Antequera y visitador general del mismo obispado, acusa a don Domingo, don Francisco y don Juan, cacique y gobernadores de Yanhuitlán, de haber sido bautizados hace diecisiete años y reincidir en prácticas idolátricas. La acusación es seguida de las declaraciones de testigos que presenciaron las ceremonias “del demonio”

AGN, Inquisición, v. 37, exp. 5

1545/02/22

Yanhuitlán. Aprehensión

Aprehensión de don Domingo y don Francisco, cacique y gobernador de Yanhuitlán por apostatar y cometer pecados contra la ley natural, ofensa de Dios y de la Fe Católica. Se hacen trece preguntas al respecto seguidas de las declaraciones de los testigos contrarios a la religión del cacique y gobernador de Yanhuitlán.

AGN, Inquisición, v. 37, exp. 7

1545/07/18

Yanhuitlán. Defensa

Don Francisco, gobernador de Yanhuitlán, se defiende de los cargos que hizo en su contra don Pedro Gómez de Maraver. El 10 de abril de 1546, don Francisco

estaba preso y enfermo, custodiado por el clérigo Juan de Ruanes en la ciudad de México.

AGN, Inquisición, v. 37, exp. 8

1545/04/18

Yanhuitlán. Declaración

Declaración de don Domingo, cacique de Yanhuitlán, donde dice tener 35 años, que fue bautizado hace 17, que sabe leer y la doctrina cristiana. El 18 de julio de 1545, presenta una carta de defensa contra las acusaciones por idolatría de don Pedro Gómez de Maraver. El 18 de noviembre de 1545 fray Juan de Zumárraga y los licenciados Tejada y Santillán y Alonso de Aldana envían por Francisco de las Casas para tomarle declaración, así como para aprehender a don Juan, gobernador de Yanhuitlán. El 16 de marzo de 1546 el inquisidor Tello de Sandoval manda a ejecutar lo dispuesto.

AGN, Inquisición, v. 37, exp. 9

1546/04/1°

Yanhuitlán. Declaración

Declaración de don Juan, gobernador de Yanhuitlán, de 55 años de edad y que fue bautizado hace 17. Presenta carta de defensa contra las acusaciones de don Pedro Gómez de Maraver.

AGN, Inquisición, v. 37, exp. 10

1576/03/24

Yanhuitlán. Donación

Don Gabriel de Guzmán e Isabel de Rojas, caciques de Yanhuitlán hacen donación de tierras a los dominicos evangelizadores de ese pueblo. Dicen que es su voluntad, que los frailes no los obligaron a hacer la donación. Piden a cambio dos misas los días de Todos los santos y el de Fieles difuntos durante todos los años venideros

AGN, Tierras, v. 220, 1ª y 2ª partes, s/n de exp., fs.632

1579/10/30

Ocuituco Merced

[Es un documento que según Tovar de Teresa se refiere al retablo mayor de Yanhuitlán, pero en realidad hace mención a dos caballerías que pide de merced Pedro Rodríguez, vecino de Ocuituco, el 30 de octubre de 1579. La transcripción paleográfica la realizó la maestra Raquel Pineda Mendoza, a quien mucho se la agradezco]

AGN, General de Parte, v. 2, exp. 276, fs. 58v-59v

1730/09/21

Tamazulapan. Reedificación de la iglesia

Se conceden a José Sarmiento de Valladares 4 000 pesos de la renta de la encomienda de Tamazulapan por lo que él ha gastado para la reedificación de la iglesia de ese pueblo y en virtud de que debe ser pagada por la Real Hacienda, el encomendero y los indios.

AGN, Reales Cédulas, v. 130, fs. 8-9 v

1750/05/16

Teposcolula. Terremoto

Se dan noticias del terremoto del 16 de mayo de 1750 que dejó deteriorada, aunque en pie, la iglesia de Teposcolula. El capellán fray Joseph González pide que se asigne una parte de los tributos de aquella doctrina para su reparación, ya que los indios no pueden sufragarla porque son muy pobres. El virrey don Juan Francisco de Güemez y Horcasitas, pide se dé un informe detallado del costo de las obras el 31 de agosto de 1751. El informe se hace, mas no hay respuesta. Hasta el 4 de noviembre de 1755, los funcionarios envían correspondencia a Teposcoluca para preguntar si todavía está en pie la iglesia. [Este documento me lo proporcionó el historiador Pablo Escalante, a quien le doy las gracias]

AGN, Patronato, v. 18, No. 199, 30 fs